وزارة التعليـ ـ ـم العالـي والبحث العلمـي

جامعة الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

تطور الصورة عند رواد الشعر الحر

دراسة في البناء والتعبير

نازك الملائكة ، بدر شاكر السياب ، عبد الوهاب البياتي ، " نموذجا "

أطروحة دكتوراه دولة

في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد : عزيز لعكايشي

إشراف : الأستاذ الدكتور : واسيني الأعرج

السنة الجامعية : 2001 / 2002

وزارة التعليـــم العالـي والبحث العلمـي
جامعة الجزائر
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

تطور الصورة عند رواد الشعر الحر

دراسة في البناء والتعبير

نازك الملائكة ، بدر شاكر السياب ، عبد الوهاب البياتي ، " نموذجا "

أطروحة دكتوراه دولة
في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد :
عزيز لعكايشي

إشراف :
الأستاذ الدكتور : واسيني الأعرج

اللجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور : ....رئيسا
الأستاذ الدكتور : ....مشرفا و مقررا
الأستاذ الدكتور : ....عضوا
الأستاذ الدكتور : ....عضوا
الأستاذ الدكتور : ....عضوا
الأستاذ الدكتور : ....عضوا

السنة الجامعية : 2001 / 2002

المـقدمـة

بسم اŸ الرحمǈ الرحيم

مقدمــة

تتوزƳ المادة النادية العربية المعاƫرة Ü بيǈ محاوǈت نǜرية ƙي جانب Ü ودراسات تطبيقية ƙي جانب ƕخر Ü وǜǈت الدراسـات التطبيقيـة Ü وƫǈة ما يتعلƀ منها بالمسائل التانية الƜجرائية Ü تعتمـد ƳلƓ الـǜ ـرƭ البنǆƓي الجزئي Ü ƕو ما يسمي بالدرƧ النادǐ التاليدǐ Ü ƙلم ƳلƓ ƙجـراƅات مستوحاة مǈ المناǉƜ النادية المعاƫرة Ü كالبنيوية ƕو السيميائية وƹيرǉـا Ü دوǈ تبيǈ واƮƋ ودقيƀ لǖƫو Ǝ النǜرية والƙلسƙية لهǌǉ المناǉƜ .

وبيǈ ǌǉا وǌاك Ü اǊتزت المدونـة الناديـة المرتبطـة بـالنا ƅ الƫعرǐ Ü واǊتز معها ǐǅǉ التƫور الناǜرǐ المحكم والمسƦول ƫ ـولها الǜنرية وƕدواتها التطبيقية و التانية Ü وƜǊيرƫƚ ƕو ƙاƫ ǐƬ ƨƜالـƈ مـǓ النا ƅ Ü وǊو ما يجعƓ الدارƧ ƕو الاارƈ Ɯمومـا Ü واقƙـا ƙـي مƙتـرƀ التعريƙات والمƫطلحات Ü ƙǈ المهمة النادية تنتهي ƜنƊ سـرد التعريƙـات المتلƭƙة وجردǉاƜǊ ƙǊ ƕǈ نجد ƕǅ ƙي ƓƜ ƀƜǉ مـǉ ƨـǓ العلـوم والƙنـوǈ والمعارƹ الƜنسانية Ü دوƕ ǈǈ تادم ǉǌǉ المدونة النǜرية تحليǆ دقيا وƕمƙǆ للمعرƙة الƜنسانية ƙي تƫورǉا التاريƭي والمنهجي Ü بحيث يـƫ بƌ الـنا ƅ محتويا ƳلƓ معارƹ ƜجتماƳية ولغوية وبنǆƓية Ɯديدة Ü تتسƓ قائمتها بتزايد الموƮوƳات والمناǉƜ .

وƜǊيǉ ƹƕƙ واقƓ النا ƅ الƫعرǐ Ü يعاني حاليا مǈ تƮƭم واƮـƮ ƜǊ ǈƕ ƹƜƀ سرد التعاريƹ والمƫطلحات Ü بƆƜ ƔƊقـة تǜيريـة موحـدة Ü واƭتǆƙات الحدود بيǈ ما يسمƓ بالƭƫية النǜريـة ƕو الƕسـƧ المعرƙيـة Ü والسبƓ والوسائƓ التطبيقية الƜجرائية Ü وƕƫبƪ التمييز بيǈ الƫيƜ النǜريـة والمنهجية يحمƓ معنييǈ Ü معناǐ ƙلسƙيا ونǜريا ياترب مǈ مƙهوم التـƫور

أو المقاربة ، ومعنى علميا تطبيقيا يقترب من مفهوم التناصيات ، وفي غياب العلاقة التكاملية الواضحة ، صارت الدراسة التطبيقية عملا تنظيريا صرفا ، وبالتالي تحول النقد الأدبي إلى هندسة نظرية جافة ، والدراسة النظرية أصبحت تعني الدراسة التحليلية للنظريات القائمة ، وحتى الدراسات التي حاولت الربط بين الجانبين النظري والتطبيقي ، فكثير منها تحولت إلى جزئيتين منفصلتين ، لا يربطهما إلا العنوان ، لأن الإشكاليات المطروحة للدراسة والبحث غير واضحة المعالم ، فيصبح الجزء الأول عبارة عن سرد تعاريف ونظريات متباعدة أو متناقضة أحيانا ، دون إمكانية ربطها بالموضوع المدروس ، ويصبح الجزء الثاني تحليلا إجرائيا لبيانات فنية جزئية فقط .

ويمكن أن نذكر عينة فقط على سبيل التمثيل لا الحصر لظاهرة الحيرة والاضطراب التي تميز الراهن الحداثي المعاصر ، ما جاء في كتاب : << **المرايا المقعرة** >> [1] للدكتور عبد العزيز حمودة ، ففي مجلة << **علامات** >> السعودية ، مارس 2000 ، في بحث لثامر الغزي ، نشر في هذه المجلة المذكورة ، حيث أورد الباحث عشر ترجمات سبقت لمن أحصاه ، حسن ناظم في كتابه "مفاهيم الشعرية " [2] لمصطلح " **poétique** " وهي : الشعرية ، الإنشائية ، و " الشاعرية" ، و" علم الأدب " و " الإبداعي" ، و " فن النظم " و " فن الشعر " و "نظرية الشعر " و " بيوطيقا " أم "بيوتيك " ، ويمكن إضافة أيضا ترجمة "علم الأدب " التي وردت في كتابات جابر عصفور .

---

(1)- عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، الكويت مطابع الوطن ، 2001 ، ص 156.

(2)- حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، ط 1 ، بيروت / الدار البيضاء , المركز الثقافي العربي ، 1994 ، ص 18 .

و ينظر كذلك: جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، ط 1 ، نيقوسيا , مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، 1991 ، ص : 18.

وبهاا ڵجد ڵمسڵوڵ ڵمام ۑحدة ăTƵرة ترجمة Ƶربيـة ̈ لمـ ʈ ƠƖƱ

ڵاادȊ Ƶربي واحد ̈ وڵمام ǈاا ƱƖ͎ اا المربا ما ǈاا الترجمات والمـ ʈ ƱلحاƱ

وبعملية حسابية ڵحʈ ýƵ ƖȊ ڵمƱ ȿڵاادȊ ماوب ڵ Ȋ 1=11 Ƶڵـ ڵدڵـ ڵبيڵمـا

01= 01 Ƶڵدڵم (ڵ Ȋ الغرب) ̈ وڵا ڵا ڵاʈ ور بعد اا حيـرة اااـارƏ

والدار Σ ̈ وڵو يبحث Ƶ ǈاا تحديد دقيȿ وواƠƲ للدǕاـة الماـ ʈ ودة مـا

الترجمة المȹتارة ̈ وڵي ۼياب التƱور اƱبيعي والمƱاي للحداۿة ̈ ʈ ـرڵا

ڵاستورد ڵȹتاƧ ̈ Ǖ ڵاستورد ڵȹتاƧ .

وبناا يجد الدار Σ و الباحث ڵمسڵاوڵ ڵمام ڵا f ملحوȖ ڵـي مـاـ ý

ǈاا الدراسات ̈ ڵتساƱ ڵي الغموƲ والتعميم والتجريد ̈ ويڵجر ƵƖȊ اا ـاا

تعميم الڵتائۼ واǓحكام واǓس Σ ̈ باƵتبـار ǈا الوƲ ـعية الڵاـ ʈ ية واحـدة

ڵتكتڵي برʈ د اǓ ʈ ǊýƬ العامة , وǕ تكƬ ƧT ǈا التڵاويعات الڵرƵية المتغيـرة

داýȹ اǓ ʈ ǊýƬ اǓساسية ʼ وكǈا الواȸý التعبير Ȋ واحد Ƶڵد ýƬ اʈ ǖعراƇ .

وƵƖ Ȋ الرۼم ما ǈا ǈا الساحة الڵادية العربية المعاʈ ـرة ̈ تتـوȚر

ƵƖ Ȋ ددما الجهود الجادة ڵي ǈاا المجاý تستحȿ التادير ̈ ۑǕ ǈا ڵاـاا

ما الدراسات ǈات قابعة ڵي ۑƱار مجموƵة مـا اǓجـراƇات الـ ʈ ارمة

والااوڵيا المسباة ̈ لم تƬ ƧýT جهازا مڵاǈيميا متكاماǕ ڵي الدراسـة ̈ قـادرا

ƵƖ Ȋ ǈا يستوڵي Ƶڵʈ ر الڵا f الTعر Ȋ بڵاƇ وتعبيرا ̈ حاǈا مـا الـدر Σ

الڵاا Ȋ بمȹتاƧ زواياڵا ̈ ڵǈتم البعƲ بزوايا المبدƳ [3] ̈ وتوقـƧ الـبعƲ

اǓȹر Ƶڵد زوايا المـوƲا [4] ̈ ڵي حيا مات بعƲ اǓبحاث ۑǓ Ȋ التركيز

---

[3]– Ƶز الديا اسما Ƶيý ̈ التڵسير الڵڵسي لǕدب ̈ اااǈرة ̈ دار المعارƧ ̈ 1963 ̈ f 27.

[4]– ۼالي Tكر Ȋ ̈ Tعرڵا الحديث...ۑǓ Ȋ ايڵا ƆȊ Ʊ 2 ̈ بيروت ̈ دار الآڵاȿ الجديـدة ̈ 1978 ̈ f 7 + لويȿ Σ ƵوƲ ̈ دراسات ڵي ادبڵا الحديث ̈ اااǈرة ̈ دار المعرڵة ̈ 1961 ̈ f 12 .

على التركيبات اللغوية(5) والتحليل اللغوي والثنائي على التحليل الثنائي ، ازدهر في علم الأصوات ، بفضل العلاقات الثنائية تقوم على التقابل والاختلاف ، وقد حاول علماء الدلالة على العلم إنجازات معتبرة ، وفي مقدمتهم "**جريماس** "GREIMAS و**ليفي ستروس** " L . Strous " في تحليله للأساطير .

و هذه الإنجازات تعرضت لانتقادات لكونها تركز على الجزئيات و الثنائيات ، و تترك وراء ظهرها العلاقات الوظيفية أحيانا ، مما أدى على المنهج فعاليته و جدواه ، و قد وقع تحت تأثير هذا المنهج بعض النقاد العرب المعاصرين ، ومن بينهم نجد كمال أبو ديب ، في تطبيقاته على الشعر الجاهلي ، وقد جاءت تطبيقاته جافة في كتابه : " **جدلية الخفاء والتجلي** " دراسات بنيوية في الشعر " (6) و كذلك تطبيقات ، **محمد بنيس** ، في كتابه : " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية "(7) .

وعلى هذا الأساس يرى الناقد أن هذا المنهج قد ابتعد في طبيعته الفنية والجمالية عن الشعر ، وبالتالي فقد جانبا كبيرا من الدراسات ، قد ابتعد عن البلاغة القديمة والحديثة معا وبقي في الدرس النقدي يراوح مكانه داخل قوقعة نقدية ، في القديم وفي بالحديث من حيث الوظيفة النقدية ومن حيث الإجراءات المنهجية ،

---

(5)– محمد السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ص 18 .

(6)–كمال ابو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، ط 1 ، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1984 ، ص 168.

(7)-محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، ط 2 ، بيروت ، دار التنوير للطباعة و النشر/الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، 1985 ، ص 159 .

.

ولم يتحاƸ التكامý الƢرورĬ بيǺ اǓدوات و الǼƌرية Ü ƅجاƅت الدراسـة الǼƌادية ƅي واد Ü والǼ f ƅي واد ƱƄر . وليƩ ǶǼƏ ƅǼƏ دا ƅǓمـýƸ ǶǼƏ ƆǗƆ ƊǼƏ الباحƙيǺ الكرام وƅ ƨ ƢƲ للبƫر ǺƸ جدوƏ ăبحاƙهم العلمية Ü وƊǼƈـا ǶǼƏ و مƙاý ǼƄسوقƌا ƅƊƈ ƅيƳكد ǺƗ جاǼب الدراسة التƅبياية الǼƌرية التكاملية Ü لـم يǼǼý حƌƏ ǺƏ مƅ الجهد الǼƌادĬ Ü ورƹم الǼƌ ǶǼƏ ƊǼƏ f المƌƅحƏ ƅي تƊƊ اǓبحـاث الرائدة التي ƫرƄƱ التي ƩǼƈ ليها ƅي الهام ƫ ƅǼƏ ƅǼƏ ǺǼƏ ǺǼƏ اƊواƱد اǓساسـية التي Ɯ يستغǼي ƱǼها الدارƩ اǓدبي الحديث ƅي ƅهم الǼ f وتƅسيرƋ .

واǼƄƌǼقا مǺ ƊǼƏ الوƫ ƨ للواƳý الǼƌادĬ المعاƫر Ü ƅǼƏ ǺǼƏ الـƫ يغة الماترحة ƅي ƊǼƏ ǶǼƏ الدراسة Ü تحدد المǼƄƊƅ اǓساسي الǼƏ Ĭ يحكم المǼهƲ ƅـي الǼƌر ǺƳ Ĭ الǼ f اƫƅعرĬ الحر Ü باƱتبارƋ مǼƌومة متساة مـǺ العǼاƫـر البǼائية والتعبيرية Ü ومǺ ƊǼƏ اǓƌǼمة ƛابت والبعƢ ƨ متغير Ü وƅǓ ƊƄŻ ر الƦǼية Ü تتƨƳ ýƫ ƱƊƫ رƅية اƅƊ ƅر ƅي اƫƅ يدة Ü ومǼها تتƅƄƅ الدƅƜـة الـƫ ورية الكلية للǼ f وƅǼƏ ǶǼƏ الدƜلة الكلية Ü Ɯ بد ǺƳ تǼƄƊƅ مǺ دراسـة التـƫكيý الجمالي للǼ f Ü باƱتبارƋ محƫ لة جدلية متعددة Ü داƅـ ý الـǼ f Ü وبـيǺ الǼ f وƄƅارƋ اƅƅارجي Ü وي ƅǼƏ يƫ ƙ التƫكيý الƫ ورĬ ƅي اƫƅـ يدة Ü وǼƏ تǼƌيم لوحدات المƢمونǺ والƫƨƄكيý معا Ü وƅرياة ƅـي تتـاǼبý الـƫ ور وƱرƢها Ü وƜ تƅƆƄ وƢعا جامدا Ü بý تǼمو وتتƅور بƫ يƸ ƅǼية مرǼـة Ü قابلة للتƿاوY والتجدد Ü وبهƫ ǶǼƏ ƙ الƫ ورة تƫكيƢ ƅǓمون يǼمو ƅيƌƏ مـǺ اƅƊƈ ý المƢمونǺ و ƅǗ المƢمونǺ مǺ اƅƊƈ ý الƫ ورة.

ƅǼƏ ǶǼƏ العǼاƫـر المتعاƊƅة تربƅها وحدة ƫعورية و ƅǼسية Ü قـد تكونǺ بسيƅة ƅƌ و مركبة Ü ƅحادية ƅƌ و متعـددة ƫـ راƱية Ü بـسبب العƜƅقـة العƢوية التƱƅلية القائمة بيǺ اƫƅـ يدة الحـرة بƅسـسها الǼƅيـة Ü و بـيǺ الƌروƨ اƜƅجتماƱية و اƊƌƅية التي راƅƊتها Ü كما ǺƳ اƎƄـر الǼƅـي "لـيƩ مسƋلة حسابية ƅǼƏ جمعت مǼها الرقم "1" ǺƳ Ĭ الرقم "2" كاǺ حاƫـ ý الجمـý

ينطبق في جميع الحالات و عند جميع الناس ، و إنما الأمر الذي يجعل و انعكاس الأحداث و التجارب بعيدا أو قريبا من الإنسان هو بتجربة ما ، و محاولة التعبير عنها ، بحيث لو وقعت التجربة لآخر ، كان الرد مختلفا ، و التعامل متباينا ، و النتيجة أخرى . " (8)

و بهذه النظرة يتضح التعبير الصوري في القصيدة يتولد عن التجربة ، و معنى هذا أن الصورة التعبيرية تتغير مع الذات و الآخر معا ، في إطار الغنائي أو الدرامي الواحد ، و فيما بين الشكلين ، و بهذا الصياغة النادية تتحرر الصورة من إطار الرؤية الأحادية الجزئية ، بعد أن كانت لفترة طويلة أسيرة النظرة البلاغية الجزئية ، دون أن يكون لها دور فعال في العمل الأدبي و بهذا تتخذ الصورة عند الواقع الشكلي و تتغير طريقة العرض و التقديم و الصياغة له الواقع من زوايا متعددة ، فطريقة الغنائية يغلب عليها النظر الأحادي الجزئي من زاوية واحدة ، بينما الطريقة الدرامية فتتميز بالرؤية الشمولية المتعددة و بديناميكية التعبير.

و على هذا يكون التعبير الصوري إما أن يكون دراميا شموليا مرتبطا بالرؤية المتعددة للواقع ، و إما أن يرتبط بالرؤية الأحادية و في الحالتين يتضح موقف الكاتب في القصيدة ، و الذي يحدد طريقة الصياغة و التعبير ، بحيث كلما انفتحت القصيدة ، كان هذا دليلا على اتضاح الرؤية التعبيري مستوعبا لتلك الإمكانات التعبيرية ، لكي يشد القارئ جماليا .

(8)– محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1971 ، ص 2.

و لهڪ ٳ ارت الاٳ يدة الحرة ﺘﺂكيدﻻ متعدد المـسارات، يعتمـد ﻋﻠﻰ وسائﻞ بيانية ﺘاليدية، وﭬرﻩ حديثة، ومنتتحا ﻋﻠﻰ الدوام ﻋﻠﻰ ﺈمكانات تعبيرية ﻫائلة ، ﻷن ٽورة الاٳ يدة الحرة كانت قد ركزت ﻓي مرحلة الريادة ﻋﻠﻰ مسﺄلتين ﺃساسيتين : التﺂكيﻞ الموسيﺎ ﻲ، والتﺂكيﻞ الٳ ورﻱ ، " لاد ﻫدم التﺂكيﻞ الموسيﺎ ﻲ الجديد ، الوحدة الموسياية المتكررة ﻓـي الاـ ٳ يدة ووﺇ تﺂكيﻞ الٳ ورة كانﺈ يﭬﻝ للمبدﺃ نﻑسﻫ ، ﻫﻮ البنية الﺃيﺎﻋية الداﭬلية" .[9]

و ﻫﻥ ﻫﻨا ﭬﺈﻝ البنية الداﭬليـة تتكامـﻞ التجربـة مـﻊ الﺃداة ، ﻓالاٳ يدة تجربة كلية ، يٳ بﭻ التعرﻑ ﻋليها و ﻋﻠﻰ مﻼمحها و ﺃ ـكالها ، ﺃمرا ﻋسيرا ﻓي ﻏياب الربﭻ بين ﻋنا ٳ رﻫا و ﺃجزائها البنائية و التعبيرية .

و ﻫﻜﺬا ﻓﺈﻥ البحث يتجﻪ نحو دراسة الٳ ورة ﻋنـد رواد الـﺂعر الحر بﻨاء و تعبيرا باﻋتبارﻫا حركة نامية داﭬـﻞ الاـ ٳ يدة و مرتبﭻـة ﻓي ﻫﻻﻙ ﻋﻼقتها بتﭻور الوﻋي الﻨﻔي و الﺍجتماﻋي و الﻓﻜري ﻋﻨد الـﺂعراء الرواد الﺛﻼﺛة: نازﻙ المﻼئكة ، بدر ﺂاكرالسياب ، ﻋبـد الوﻫـاب البيـاتي و يعود سبب اﭬتيار ﻱ لهڪ الموﺿوﻉ باﻟﺬات ﻻﻋتبارين :

- ﻋام يتعلﻖ بجدوﻯ الدراسة التﭻبيقية ﻓي حياتنـا الﺃدبيـة، و ﭬ ٳ ة ما يتعلﻖ منها بالبﻨاء و التعبير للﻨﺺ الﺂعر ﻱ .
- و ﭬاﺹ ياوم ﻋﻠﻰ اقتناﻋي بﺄﻥ رواد الﺂعر الحـر الﺛﻼﺛـة الماترحين للدراسة ، يﺂكلوﻥ ميدانا ﭬ ٳ با ﻷﻭلوﻥ الدراسة الﻨاية ، و ﺇﻥ بينهم ﻫﻥ ﺃوجﻪ التكامﻞ و التمايز ﻓي الﭻرائﻖ التعبيرية دوﻥ ﻏيرﻫم ﻫﻥ الﺂعراء المعاٳ رين لهم ، ما يﺆﻫلهم ﻷﻥ يكونوا نموﺫجا ﻓنيا متكـامﻼ ، يجسد وحدة ﻓي التعبير و البناء ، و تنوﻋا ﻓي الرﺅية و الموﻗﻑ الﺂعر ﻱ

---

[9]- جﻼﻝ ﻓاروﻕ الﺂريﻑ ، الﺂعر العربي الحديث ، الﺃ ٳ وﻝ الﭻباية و التاريﭬية ، دمـﺂﻖ ، منﺂورات اتحاد الكتاب العرب ، 1976 ، ﺹ 63.

و جرأة و حيوية في التجديد Ü و أنهم لم يكونـوا عـلى وعـي واحـد بمقتضيات الحداثة Ü و لذا ما حاولوا مثله من إنجاز في مجال الموسيقى Ü ما هو إلا إنجاز محدود Ü ينبغي ترقيته Ü بإنجـازات أعـلى Ü تـستوعب التطورات الجديدة .

و قد كان الوعي الذي أبداه الـشعراء مرتبطـا بتطـور الفكـر و الثقافة في المجتمع بشكل عام Ü مما يـنعكس أمـام تنـاول شـعري فـي فهم إشكالية التعبير الشعري و ارتباطهـا بالـسياق النفـسي و الـشعوري و الثقافي العام Ü الذي كان يتمثل فيه الشعراء الرواد Ü و بخاصة عند الدراسة تلك المباحث النقدية التـي تـصدت لدراسـة حركـة الـشعر الحر Ü حيث أنها لم تعن بما فيه الكفاية بدلالة التعبير الشعري التي كانت تغذيها الحداثة Ü و معظمها تكتفي برصد العناصـر الجزئيـة Ü أو تقـف بعيدا عن اعتبار الأسس الثقافية و الفنية التي أسهمت في تشكيل المخيلة عند الرواد و ترقية أدوات التعبير الشعري .[10]

و جعلتهم يمتلكون رؤية شعرية أو مـشروعا لرؤيـة شـعرية Ü منهم كل تعبيريا متناميا و ترابطا حميما بين رؤية الشاعر و تجسيدها التعبيري Ü و استقلالا و تمايزا كذلك في طريقة البناء و التصوير .

---

[10]- عبد الله عثمان Ü تطور الشعر العربي الحديث في العراق Ü اتجاهـات الرؤيـا و جماليـات النسيج Ü بغداد Ü منشورات وزارة الإعلام Ü 1975 Ü ص 115.

و انظر كذلك تعامل نقدية أخرى مع قدر من الأهمية Ü لكنها لا تتناول الشعرية من زاوية البنـاء و التعبير الكلي أو أنها تقف عند صورنا ومقاربتنا Ü و من بينها :

جلال الخياط Ü الشعر العراقي الحديث Ü مرحلة و تطور Ü بيـروت Ü دار صـادر Ü 1970 Ü ص 210 .

نعيم اليافي Ü تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث Ü دمشق Ü منشورات اتحاد الكتاب العرب Ü 1983 Ü ص 96 .

و ǁǇǇ اتƦƤت ƕǇ العراƾ رقعة للدراسة باƵتبارǋـا ǇـƕǇ ǁƘƊ ـر البيئات اǓدبية العربية Ü سرƵة ƵǊƏ اǕستجابة و رد التƸعـ ýÜ و اقترحـت اǁتعراƇ الرواد اǕƏǀǊ مادة للبحث باƵتبارǋم يمƦǂون ƕǇ مرحلة الريـادة التـي تجمعهم و توحدǋم Ü و لكǇǈ ƺي ƹƨار ƕǇ التƊǈو ǐ و اƤǀتƤǁ Ʀ ƺي التـ ƭ ور و الرƊية و اǓداƇ Ü اǙنسجاما ƕý المرحلة الزمǈية المƬتركة Ü و التـƹيرات اǓƺƺǁية المتƊاربة Ü التي Ƶمات ƵǊƏ ترقية ما ǋـو مـƬترƀ بـيǈ ǋـ Ƨǀƈ اǁتعراƇ الرواد Ü و ƺي الوقت ǈƸسǊ تحت آƺاقا متƊاوƵة مـǈ التمـايز ƺـي الƭ يƀ و اƦǂرائƾ الƸǈية ƺي ƭعرǋم .

و قد كاǈت استجاباتهم الƸǈية لهƤǇ اƦǂرائƾ متƸاوتة Ü مـǈ حيـث ǈƗوƵية اǓƭكاý التعبيرية و البǈائية Ü ƈو مـǈ حيـث بƦƧǋـا ƈو سـرƵتها و ǁǇǇ كاǈ التدرǈ الƸǈي ƈمرا ƴروريا Ü قد ƤǇǋƤ ƈƺـي اƵǓتبـار ǂـƣǀƈ الدراسة Ü ƺبدƈǈا باǕبƦƧ Ü ƺالبƦي Ƈ ƹم السريýÜ ƈ Ə ǈ ǁǇ ازا المǕئكة Ü ƺبـدر ƹكرالسياب ƹم Ƶبد الوǋاب البياǈي Ü و بǊ تتƴƠ الحاǁت المتغيرة للمـسار الƸǈي و التعبيرƏ لهƇƣǈ الƬعراƇ الرواد Ü و تتحدد وتيرتǊ البǈائية ƕǇ حيث اǓƦالة ƈو السرƵة Ü و بǊǇ تكتمý دورة الاƭ يدة الحرة بƈǈها و تعبيرا Ü ƈƏ حركة و تƭ ويرا .

ƈما ƺيما يتعلƾ بالمǈهƜ الǂƏ اتبعتǊ ƺي ǋƤǇ الدراسة Ü ƺƺǈǀǊ يعǈـي باستƭ Ƈاǋƺرة التعبيرية Ü و اǓƦǈƕƾ مـǈ الـ ǈƹ ƒـƭعرƏ بƸهـمǊ و محاولة اǓǈسجام ƕý مƦǈǀǊ و روحǊ Ü دوǈ ǐقحام لƸكر مسبƾ ƵليǊ ƈÜ ما يƴرǊ السياƾ اƭعرƏ Ü و لم ƈر ماǈعا بعد ǇـǇ ǋـǈ ƈǀ تتـسý تƸا ƭـ يý الدراسة لتƕý اǓجواƇ الǈƸسية و اƤǀǈية اǓƺƺǁية Ü التي تƜǇـ Ʀ مجتمعـة قاƵدة اǓبداƴ Ü Ɏ باǓƴƺة ǐǊƏ الاƴايا المƤتƸة التي تموǈ بها البيئة اǓدبيـة العربية لهƇƣǈ الرواد Ü كƈý ǇǇǋ يمدǈǈا بالمƸاتيƠ اǓولƏ ƺي Ƶمليـة التحليـ ý و الوƭ Ʀ Ü و يساƵدǈا ƈيƴا ƵǊƏ رƭ د الاƴايا الجوǋرية ƺي الاـ ƭ يدة Ü

دونǇ مبالغة ﻓﻲ سرد تاﻟﻞ المواقƻ ﺃو الااياﻳﺎ الƤارجية Ü و باƤتـ ƮارǪ ـǊ منهاǋ و Ʈ ﻓﻲ تحليلي ناادĂ Ü يحاوý ǅ يدرƩ الاƮ يدة الحرة ƽناد الـرواد Ü مǅ ƤǍý ƱرياƧ بنائها و Ʈ ـيغها التعبيريـة داƤـý وجودǋـا التـاريƤي و الاﻗﺎƃﻲ و الاجتماƽي ﺃم الايام برƮدǋا و تاديمها Ǫﺃ Ă الاارƏ ﻓﻲ مǍمحها النهائية التƮكيلية الƤاƮ ة Ü و ǅǈ ﻓيما ǅǋ مǅ ƮـǋǊǀ يكـƮƻ الـƮيƩ التعبيرية المرǈة Ü التي تعددت ƽناƮرǋا بتعدد و تناوƳ الواقـƳ الوجـداني لهƆƸ ǅ التƮعراء الرواد Ü وﻓﻲ قدرتهم ƽلĂ الاستجابة البƱيئـة ﺃو الـسريعة لهǅ التناوƳ النفسي والƮعورĂ والفكرĂ Ü وبǋǀǅ تبتعد ǋǀǋ الدراسـة قـدر الامكاǅ ƽǅ ƱƠƼƾ والتعميم .

وقد حرƮت ƽلĂ ǅǈ تبدĂ التجربة الƮعرية تحـتفǇ بوحـدتها العƮوية Ü النفسيجية منها والبنائية Ü مǅ ƤجƆ اكتـƮƻ البنيـة التـƮويرية الكلية للاƮيدة Ü ومبرزا مدă قوة التلاحم ﺃو ǋƮعƮ بين مساراتها المƤتلفـة مǅ ƱƆý ووسƱ ونهاية .

ولƠ ǅǋ ƮƟ التركيز ƽلĂ البنائǅ والتعبير Ü قد ƻرƮ ƽلĂ البحـث ǅǋ يسير ﻓﻲ اتجاǋ الاستكناǋ والملاحاة Ü بمزيـد مـǅ التفƮـيý المتعلاـة بالƮǋǊرة التعبيرية الواحدة ƽلĂ اكثر مǅ وجǊǋ Ü وǋو ما قد يوحي للـبعƮ بالتكرار Ü ƩǊير ǅǈ ǊǋǊ ăرǋ ربما اقتƮت الƮرورة الاƽتماد ƽلـĂ ǋǈـة الاارƏ لاستدراǋ التفƮيý ومتابعتها بƐƮ مǅ الاجماý والاƤتƮار .

وǋƲǋ كاǅ التركيز ƽلـĂ الاـƮائد الـƮعرية دونǇ ǅǈـسراƻ Ü ƽƭرƮت ƽلĂ ǋǈمǇǋƦ كثيرة مǅ الƮعرائǊǈ الرواد Ü ƧƮǋلة مستواǋǈ الفني Ü ƆǊ مǅ كاǅ موƮý الƮǋǈد Ü وبǋǅ اƽتمدت الرسالة ƽلĂ النƮ و ƒ الـƮعرية دراسة وتحليلا Ü وتاƽيفا للعناƮر البنائية والتعبيرية المƮتركة Ü ƾƭجمƳ بـيǅǈ الƮعراǅ حينما تكوǅ ƽناƮر الاتƮرا ǋ متوƻرة Ü ﺃو مـǅ ƤـǍý ƽناƮ ـر

التمايز واǀتŮŘǀ ƦǋŮ ǀ معاǆŮ لكǚ ǚƾǂ ǆǋǀ ǚƾǂŞǀ الǀساسية ǋو الƋرƦية ǀ ما وسعǆي التحليǚ والتعليǚ .

وقد بدا لي ǀǆǋǋ ǉǀ ǆǋǀ بساǆǀ ǋǀǆ يǆاسم البحث ǋǀ ǉǀ مادمة ǆǀريـة ǀ ǀǋ ǉǀ ǀǆاǆية ƽ ǂǀ ǚو متكاملة وǀتمة ǀ باǀǋƽة ƽǉǀ ǀ ǉǀ الملحǀ ǀ وقـد كـاǆǉ ǋبتدائي ƽي الƋ ǂǀ ǚǀو ǀ بالحديث ǀǋƦ المƋǀرات الǀساسية التـي ǂـكلت الǀƽية الƋكرية ǀ وكاǆات تغǋǀ ǉ ǚƾǂŞǀ البǆائية التعبيريـة Ʀǆـد الـرواد ǀ وǀمرت ƽيما بعد ǀ ما ǀسميتǋ باǀǂƾǋ الǀساسية والƋرƦية ǀ وǀǀ ǋǀ ǀǋǋـي حاولت ǋǀ ǋǀبرز المǆابǚ المƋǀرة ǀ ƽـي المميـزات الǀƽتيـة والموـ ǀـوƦية ǂǀورة الǂعرية ǀ ǋ ǉ ǀ المميزات الغǆائيـة والدراميـة ǀ ǀǆـا ǆعتبـر ǋǀ الǂورة ليست ركǆا ƽي البǆاء الدرامي ƽǀǂ ǀ بǚ ǋǀ ǆي ركǆا ǋساسـي كـǉǀǋǋ ƽي البǆاء الغǆائي ǀ ǀƽǋǀ ǉǀ الǆاǉǀ السائد ǀ وǆǋي مـǋǀ بـيǋǀ ǋǀƽكـار الجديدة ƽيما ǋƦتاد التي ǀرحها ǋǀǉǋ الدراسة كما يǀتي الحديث Ʀـǋǀ ǂـǋ ǋǀ ǉ التǂ ǀيǚ ǀ ǋǀ دƦمت كǂǀمي Ʀǋǀ ǋǉǋ المǆابǚ بǀمǋـة مـǋǀ ǂـعر الرواد ǀ ليكوǋǀ البحث مǆسجما مǚ Ʀǆǀ ǂرا ومادتǋ .

ǋǀ ǂǂ ǂت الƋ ǚǀ الǂاǆي للحديث Ʀǋǀ تحوǀت الǂورة ƽي البǆاء الǂعر ǉ الحديث ǀ وبيǆات كيƦ ǀ ǋǀƦرت ǋǀǉǋ الǀداة التعبيريـة بمǂتلـ Ʀ المǆابǚ الǀǀƽية الجديدة ǀ وما جد ƽيها مǋǀ تغيير ƽي المƋهوم وƽي الوǀيƋـة ǀ وما ǀرǋ Ʀǋǀ بǆيتها مǋǀ الǀتساǉ والǂموǚ ǀ ǉǀ ǂǀǋ ǂارت ǂـبكة ǆاǆيـة موسعة ǀ مرتبǀة بالتحوǀت التاǆية المعاǂرة ǀ وǀ ǆǀتمـي ǀǀ ǉـ مجـاǚ معرƽي واحد ǀ بǚ ǋ ǂبحت الاواƦد والمƋǆǀيم والǀسƩ الƋǆية التي تـستǂدم ƽي تƋعيǚ الحوار المعرƽي والǀبداƦي ǀ قد اǆدمجت وامتزجت ƽـي تحليـǚ الǂǀاب الǀدبي وتǀويرǋ ǀ وليƩ ǋǆǋ محǚ تƋ ǂيǚ الاوǚ ƽيها ǀ ǀǋǀ الاارǋ سيكتǂƦ ǋǆǋ الجواǆب ǀحاƽ ǚي الرسالة ǀ وǋǆمـا ǋريـد ǋǀ ǋǀقـوǚ : بـǋǀ

التحوý المعرفي الحديث Ü قد حدث ثورة تعبيرية كاملة في Ư ـ ý Ǝولمـة الكتاب وشمولية العلاقة بين المعارƵ والفنون .

أما الفصل الثالث Ü فقد جاء الحديث فيه عن الأسس الإخبارية للأشكال البنائية للصورة Ü وبينت أن التشكيلات التعبيرية Ü الغنائي والدرامي يتوفران على عناصر ثابتة وأخرى متغيرة فيها Ư الغنائي والدرامي بنيتين أساسيتين في تطور الصورة الشعرية عند رواد الشعر الحر .

ثم جاء الفصل الرابع والخامس بعد ذلك تحليلاً ودراسة للتشكيل الأساسي الأول بنية الحركة الأفقية Ü فجاء الفصل الرابع خاصاً بالتشكيل الغنائي البسيط Ü و الفصل الخامس يهتم بتشكيل الغنائي المعاد .

أما الفصل السادس و السابع Ü فقد جاء الحديث فيهما عن التشكيل الدرامي الثاني الأساسي بنية الحركة البسيطة Ü والمعادة Ü حيث التقيا عن الساحة مساحتهما الإبداعية و طبيعتهما التركيبية و وظيفتهما النوعية في المسار الفني العام للصورة.

في حين خصص الفصل الثامن و الأخير Ü للتطور الفني عند الرواد Ü من خلال رصد العلاقة الفنية التطورية بين الأشكال البنائية التي وردت في الفصول السابقة Ü و تأثيراتها على التطور الموضوعي الأساسي و الفكري في شعر الرواد .

و فيما يتعلق بالخاتمة فقد جاءت تقريرا للنتائج التي توصلت إليها الدراسة في شكل إضافة جديدة للبحث و ليست تلخيصا له .

و لهƗƭ ƾاد حاولت ƿي ƸƷƿ البحث ƣƿ ƿقـدم ƿهمـا ƫƿو قـراƇة مغايرة لما ƻƿو سائد ƿي الدرƩ اƧƽƽدƓ لاƫورة مƴ زاوية البƧƇ و التعبير Ɯ و قد يكوƴ ƿي جزƇ كبير مƴ ƸƷƿ الدراسة ما ƻƿو ƹƯƸ مƴ تƫور تƫسيـسي ƫƿي Ɯ لكƴƽ يبƓ قابƹƜ لƨƾتبار و الاراƇة باستمرار كما ƦƸها لـم تـساƿƴ مƴ حساباتها الƿرائƣ اƧƫلية و التاليدية اƿƨرƥ Ɯ كما يƫƿتي الحـديث ƴـƽ ƸƸƿ Ɨحاƹ Ɯ و مƴ ƻƹƸ يƸƹƽ ƿمƛ ƷƷƿ اƯƿروحة ƿي ƴƿ تحاƣ حƿƴها مـƴ الدقة و الموƺوƽية Ɯ و ƴƿ تكوƴ قد وƿƾات ƿي تجلية و اقتراƥ لوƴ ƦƸر مƴ اƫƿوال الدراسة الƧƽادية لاƫورة .

ƫƽم بعد ƸƷƿ الجهد كلـƻ ƿلـƸ ƭ لـي

ƾاد ƛاركƧƽي ƿي اƚƯرا Ʀ ƺليƻ و متابعتƻ ƿي بداية التسجيƛ الدكتور Ɯ ƺبـد اللƿƿ ƦيƵم Ɯ Ɨ حيƽما كاƴ ƫستاƣ ƿي جامعة الجزائـر Ɯ قبـƛ ƴƿ يƽتاـƛ اƚƯرا Ʀ و التوجيƻ العلمي لƿƿروحة بعد ƨƽـƫƿ ƴ ƫسـتاƣ اƧƽƽ ƛ ƻـƛ الدكتور: واسيƽي اƿƺرƹ اƣƓ قاد ƴƿƾ Ɠ ƿي البحث Ɯ ƾاد ƣƫƿت مـƴ ƻƽمƺ و وقتƻ اƧƽميƴ Ɯ ما Ɲ يجود بƻ Ʀƿ ƺالم جليـƛ متواƛ ـƛ Ɯ و ƫƿوƿـ Ɠ البحث و الباحث مƴ الرƺاية و التوجيƻ Ɯ ما يجعƽƽي ƺƿيا ƴƿ ƺƿ ƻƿيƻو حاƻƽ مƴ الجميƛ ƧƽƯƽƿ Ɯ ƻƽƾ ƛƺƛ Ɯ و بتوƿيƹ مƴ اƽƿ , Ƹƭ ƸƷƿ البحـث ƿـي ƫورتƻ الحالية .

كما ƫتوجƻ بالƛكر واƜمتƧƽƽƴ و آيات التادير و الوƿـاƇ لƴƿسـتاƣ ƹƯƿƺƛ لجƽة المƽاƛƓة Ɯ الƣيƴ تجـƛموا ƺƿـƧ قـراƇة ƸƷـƿ اƿƯروحـة و تزويدƓ بمƜحƩاتهم و ƧƽƇادƻƽم .

و اƭƽ ولي التوفيƿ



الفصل الأول

المهارات الأساسية في تكوين المخيلة الذاتية لدى الرواد

ﻟحدثت ﺃزمة الÛكاýTÛ الÛدبية ، ﺃو Ț دمة الحداﺛـة كمـا يـسميها ﺃدونيس[1] ، فقد في المتPيý العربي وفي السلوك وفي السياسة وفي الفكـر والÛبداY ﺃيضا ، وýU ﺃيضا التي يتسý ويـعيش تحـت الﺃ ـديم وارتباكات الجديد ، وبين القديم والجديد ﺃشكا ـت المPيلـة الفنيـة العربيـة المعاTرة تتقوﺃ مع الداPý ، ولكنها تنمو وتتTور بPـ T وTياتها الثقافيـة والÛبداZية ، وبانفتاحها المستمر ZلĬ منجزات الTPاب الÛبداZي المعاTـر القائم ZلĬ التعددية في الÛساليب والÛكـاýT ، وداPـý الفـ Cكـر الثقـافي الوTني بكý ﺃبعاده القومية والحضارية .

وتحولت ﺃحيائية الÛكاýT ، وحداﺛة الÛكـاýT التعبيريـة فـي الÛبداY العربي الحديث في مرحلة الPمسينيات ، ﺃنـĬ Zمليـة نهـضوية تجديدية متحركة ، Tاركت فيها مPتلZ التيارات الTعرية التي ﺃفرزتها تلك المرحلة التاريPية الهامة في نTأة وتTـور تجربـة الـTعر الجديـد بكـý ﺃبعاده وهواجسها الحداﺛية وبمسئلتها في التTور والنمو ، التي ﺃTـبحت مTروحـة في الواقý الحضاري المعاTر ، ولÛ سيما في البيئة العربية العراقية ، بعـد ﺃن ﺃTبح واضحا ﺃن الحلم الرومانسي الغنائي الĬ ، ﺃنـيما فـي الفتـرة الزمنية السابقة ﺃĬ في الحقبة المحTورة بين الحربين العالميتين ، لم يعـد قادرا ZلĬ التغيير و الÛ TŬΘ و التجديد ، وﺃTبح المتPيý في Tورته الغنائية التقليدية << Zنـ Tر ﺃزمة كـبير مما ﺃدى ﺃو Zامý ﺃضـعف الـC للممارسـة العالية >> [2] .

---

(1) – ﺃدونيس ، الثابت و المتحوý ، بحث في الÛتباY و الÛبداZ Y عند العرب -3 ، Țدمة الحداﺛة ، ط 4 بيروت : دار العودة ، 1983 ، ص :253

(2) - محمد نور الدين ﺃفاية ، المتPيý والتواTý ، مفارقات العرب والغرب ، ط1 ، بيـروت ، دار المنتPب العربي للدراسات والنTر والتوزيY ، 1993، ص : 20 .

وينظر كذلك : محمد بنيس ، الTعر العربي الحديث ، بنياته وابدالÛتها ، 4 ، مساءلة الحداﺛة ، ط1 الدار البيضاء ، دار توبقاý، 1991, ص :34 .

ولǕǘ ارتبط الموقǾ الǖعر ǐ الجديد ǚي ǔǖوئǔǓ وتطورǚ ǖ بتطور العالية الǖǓǚية والǚǔية التي دǚعتǖ ǚي ǞǾوام الǚمسيǔيات ميـ داǙǓ الممارسـة الǚǔالية الǚعلية بكاǗ ǚبعادǓǕ السياسية والǚكرية والǚǔيـة ǖ وبهـǘǕ المعǔـǐ ǖ بǔǖǚ للمتǚǘيǗ وǚǘيǚة Ǖساسية ǚي الحياة ǖ وǖار تعبيرا ǞǙǞ ǞǕقة الـوǞي بالموǔوǓ ǖ وماǙ ǘǗǚ العǕقة ǓǕǓ يحدث الǘدرا ǕǕ ويتحاǥ الǚهم ويǔـǖǔ الǚǘييǗ كǚرياة ǚي العرǔ والǖياǠة كǕǕǘ .

وǙǖ ǖورة الǖǚيدة الǚادرة ǞǚǐǕ التغيير ǖ ǓǔǕي تǙǕ التي تمرǞبر ǘورة الǚǘارل ǐǕ تهديم البǔية الǖكلية للǖǚيدة ǖ واǞتماد التǚعيلة والǖǘـطـر الǖعرية المتغيرة Ǖساسا ايǙǞا جديدا ǖ ولكǓǓǕ الǘساǓ ǚǔǕي والبǔائي الـǘǐ يǔمو ويتطور مǙǓ الداǗǚ دوǗ اللجوǀ ǐǔǕ ǓǘǕم الجسور بيǙǓ الǙǕديم والجديـد وبالتالي الوǖوǗ بالتجربة الǖعرية الحديǘة ǕǓي مرحلة التوازǙǓ بيǙǓ ما ǓǕـو ǚǔي ǕبداǞي ǖ وبيǙǓ ما ǓǕو اجتماǞي وواقعي.

وقد كاǙǓ مǙǓ ǔتائǓǔ ǓǕǘ الواǚǗ الǖعر ǐ الجديد ǖ ǙǓǕ اǚǔجر الـǖكǗ الرومانسي ǖ وǞǐǕ ǕǚǓǓǕ قامت ǘورة التǚعيلة والǖورة ǖ ǘورة الǙǕـǖيدة الحرة ǘǕات الǖكǗ التعبير ǐ والǚǔي المرǙǓ ǖ بحيث احتǙǓ كـǗ التيـارات الǖعرية التي برزت ǚي البيئات العربية ǖ ǚǖ وǖ ǚǕي البيئـة العراقيـة ǖ كما احتǔǚǕات الǚكـرة الǘـتراكية كـǗ التوجهـات الوطǔيـة والǚاوميـة والǘيديولوجية ǖ وبǖيغها الǚكرية المتعددة مǙǓ الǖيغة اليسارية ǕǓǐ الǖيǞ الǚاومية الǘتراكية ǖ ǕǓǐ الǘتراكية العلمية [3] ǖ وبǘǕǕ اتسعت مـساحة الǚǔاǗ الǘجتماǞي ǖ وازدادت التجربة الǘجتماǞية ǘـراǀ وتوسـعا كـǘǕǕ واتسعت معها كǘǕǕ ǖيǞ التعبير الجديد ǖ وتحاǥ التواǚـǥ الـǖعرǐ بـيǙǓ

---

[3] -حليم بركات ǖ المجتمǞ العربي المعاǖر ǖ بحث استطǕǞي اجتماǞي ǖ 3ط ǖ بيـروت ǖ مركز دراسات الوحدة العربية 1984 ǖ f :289 .

مـتلك تلك التيارات فـي تحاكي او ائـتلاف تكـر ـر يعمـ
باستمرار على تغدية الاجيدة الحرة فكرا وتعبيرا وبيان .

التواصل الشعر والفكر المـل الميـة الفنيـة
العربية بوجه ... والميلة الفنية العراقية بوجه ... ما كان ...
ياوة وبين , لوأن تلك المفاهيم الاومية و الفكرية الجديـدة التـي بـدأت
تتبلور في ... فكرية تعبر ... حديثة متميزة , أثرت العلاقـة بـين
الفكر الاومي والوعي الشعر ... وبتطور ... ـة الجديـدة واعتنائهـا
بالوعي الأجتماعي ازدادت تلك العلاقة قوة وعمـا ... واتجـ ... الـ
الوطني العربي بكل ابعادها بعد الحـرب العالميـة الثانيـة ... ـو ... ـاز
المرو السياسي الـ ... بابعادها الأجتماعية والأقتادية والأدبية كـ ...
لمواجهة الأتيارات الحاسمة ومواكبة حركة الحداثة والتطـور العـالمي
... يـر الواقع الدولي الجديد .

وقد كان ... برز ما يحمل ... التطور ... ـر الـشعور
بضرورة ... رقية شمولية محددة وواضحة تتجاوز ... التداخل
والـ في المتاريخ السياسية والفكرية ... رغم ... ياحة ... التـ ... ور لـم
يكن امرا بسيطا ... في ... يتميز بـ ... والتـداخل والتعـدد فـي
الأتجاهات الوطنية والاومية وهي فترة تاريخية سادت ... والتناقض
والـ ... غالبا ... والتعايش ... حيانا بين دعاة التجديد فـي ... ـار الاـديم
وبين التجديد في ... ار الثورة على الاديم .

وأن ... الواقع كان ... تأثير على الحياة الأدبية و الثقافية
و ... الوعي الوطني و الاومي رغم ... كان حاضرا باستمرار في
العالية العربية الجمعية و في جميع المراحل الأدبية و التاريخيـة للعـ ... ر
الأدبي الحديث ... لم يكن يعني ... ورا واحـدا ... او رقيـة محـددة
و دقياة للرا ... و للمستابل ... و ... ما كان يتضمن ... شيئا واحـدا ... ـكل

الحد الأدبي الذي التواصل الفكري و الإبداعي ، و يتمثل في القيام بمهمة الإنجاز السياسي الأول ، أي ، التحرر من التبعية الأجنبية و تحقيق الاستقلال ثم طرح جوهري و أساسي في كل مجال نهوض وطني ، و تجديد المسائل المطروحة في الشعار الذي يعني بهذا الثورة التي تحولت من نظام إلى دولة ذات سيادة .

أما الثورة التي تتحول من نظرة ضيقة إلى نظرة شاملة بأبعادها الاجتماعية و الإنسانية ، و من خلالها يكتسب الجديد نوعا من الشرعية ، و أكثر تمكنا نسبيا من إقامة الجسور بيننا و بين العالم المعاصر ، و عبر قنوات الاتصال و الانفتاح الثقافي .

و بهذه الفترة بالذات كانت الثورة هي نقطة الجديد المنبعث من القديم نحو جديد أو من الجديد القادم إلينا من الغرب ، و تشكلت الثورة الحداثية في شعر الرواد الذين ، حيث استحضروا الماضي في قلب الحاضر بكثافة و عمق ، و استشرفوا المستقبل بحماس كبير .

إن هذا الجديد الذي كان يعني في الفكرة الفنية الجمعية آنذاك الثورة وقد أثمرت حداثية كلاسيكية عند نازك الملائكة غالبا و بدر شاكر السياب أحيانا ، و حداثية منفتحة ناضجة عند عبد الوهاب البياتي ، و بهذا تحررت مساحة واسعة من الوجدان الشعري العربي الحديث بناء و تعبيرا "من الرواسب الفنية التقليدية " (4) .

ولذا اتضح الاتصال الوطني والقومي في بدايته صبغة نضالية ثورية ، فكان منطلق رؤية فكرية واجتماعية بكل أبعادها الاجتماعية والاقتصادية ، وربما طبيعة وجدانية رومانسية ، قد تكون من بين الموارد

---

(4) غالي شكري ، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، ط1 ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1981 ، ص : 164 .

الوجدانية التي ƲƆت ترƀط ǀي ƜƂمـاƃ المƄيلـة الǀƊيـة العربيـة ƛامـة والعراقية الƂƆƂة وجƌƊ ƛƆǊ و ƈƌƔƆ ƈƈƇ ƓـƊƈ بعـد " Ý ƫ و المƂـƂƇ الƌƔ ـƁعور الاـومي بالتعاƆم "(5) وتعمƃ ƛƆǊ تغدية النƦƛة الƅƌاتية الغنائية ǀي الاƈيدة الحـرة ولƅƅƂ سناƆƍحƆ حƓورا متميزا لهƅƆ النƦƛة الغنائية التعبيريـة ƛƊـد رواد الƁعر الحر ǀي العراƀ ǀي الƈƂƃ و الاادمـة Ý وƍـƊƅ الحـƓور الغنـائي الƆƍت للنƆار كاƊƈ قويا ǀي المراحƃ الƁعرية اƗولǊ للرواد .

ولكƊƈ الƊƅ السياسي الاومي Ý ازداد اتساƛƊ وƛمـاƊ ǀي المƄيلة الǀنية العراقية Ý حينما اتƓƇ ƈƈƇ المـƁكƜت الجوƍريـة التـي يعاني منها المجتمƃ العربي ƛامة Ý والمجتمƃ العراقي Ƅƈة ÝÜ ƍي مƁكƜت ƅاƀ ابعاد اجتماƛية اقتƈادية وƆƄƀية Ý وƈƈƇ اƗسئلة الحداƛية الحاياية Ý ƍـي تƆƃ اƗسئلة المرتبƱة بالواƀƃ Ý بالمجتمƃ بكƃ ǀئاتƊƋ Ý وبـƓاايا التƈـƂƆ Ý ƨ والǀƂار والتǀاوت الƱباي Ý وƍي اƗسئلة الƈحيحة التي تعمƛ ƛƆǊ ƃتƁƈي ƫ الواƀƃ بكƃ موƓوƛية وƁمولية Ý وترتبƱ بالوƛي اƃجتماƛي ǀـي ابعـادƍا المǀتلƄة .

ƅƆƂ ƍƊƅƆ اƗسئلة الحداƛية الجديدة Ý Ɯ تعني اƊهـا سـاƱƆت مـƊƈ حسابات الƊƅ الاومي الآƄر Ý و اƊها لم تكƊƈ ƅات مƍƛمƇ اجتماƛية Ý بـƃ ƅƆƂ الوƛي اƃجتماƛي Ý ƨƈƃ مƃ مƄتƦƆ اƊƊƱ الوƛي الƗƄـرة Ý و ƍـƃ ƛƆǊ ƛƆƍƀة ومƀاة بها , تغƅƔƊ و تحتƓƊƊ Ý و احيانا تƱƺǊ ƛليƊƊ و لكƊƊƊ باي ينمو و يتعمƀ و يتسƃ ǀي ƈيƷ ǀكرية و ǀنية جديدة Ý حتǊ اتƓحت معالمƊƊ و رƍƄƊ بƁكƃ دقيƀ بعد الحرب العالمية الƂانية Ý و ƍƊو الوƛي الـƅǊ كـƊƈ

---

(5) - ƛمر الدقاƀ Ý اƃتجاƍ الاومي ǀي الƁعر العربي الحديث Ý بيروت , دار الƁرƀ العربـي Ý ƫ :69.

وراǇ ƌ ياعة تلاا الǖسئلة الحداǭية المعاƌ رة التي Ʒرحتها قـ ƌ يدة الـƮعر الحر [6] ƞي الƤمسيǼيات Ù و ǄماتƎا التجارب الƮعرية الǘحاة .

و ǘƜ الƞكر العربي كاǹ مهتما ƞي ǃوƴ الǖمر بالمƮكلة الـسياسية ǃ Ǐ بمƮروƱ الǘستاƜǘƴ, كاǹ الǘتمامǆ مǼƌبا ǄǏـ Ǐ تحايـ ǽ ǆـǇ الهـدƑ السياسي , دوǹ تحديد دقيǽ لهǇ المستابƴ السياسي ƞيما بعد Ù و سواǇ تحاǽ Ǉǆ الهدƑ ƞي ƮكƮ ƴكƴ تـ ƌ ور قومي Ʈامƴ Ù ǃو ƞي Ʈـكƴ تـ ƌ ور ǚقليمـي وƷǼي [7] ƞǈ الǘستاƜǘƴ سيƴǆو المحتوǎ الǖساسي و المركـز ǽ ƞـي تƮكيƴ العالية الƜاƞية و الƞǼية .

ǆǆ ǆǇـي الـƌ ورة الƞكرية التي كاǼت حاƑرة لدǎ الƮاǄر و السياسي و الǼاقد Ù و المƜاƑ العربي بوجǈ Ǆام Ù و رغم ǃǇ ǆǼـاا مـǹ Ʒ ǈǇ ǃǇ ربƍ الǼاƑƴ السياسي بالاƑايا الǘجتماǄيـة و الǘقتـƌ ادية Ù ƚǃ Ù ƞǼها ƍǹت مجرد ǼازǄة Ǆالية ǼƍǼرية Ù و لم تكـǹ موقƞـا ƞ Ùƛ Ù ǃوريـا ƞـي السياسة و ƛ ƞي الǖبداƱ مما ǄجƴǄ بتƮكيƴ Ǆالية سياسية اجتماǄية Ǆمـت Ǆǆ ǽ تغƥية و تƮكيƴ المƤيلة الƞǼية الواقعية الحداƭية Ǆǈد رواد الƮعر الحـر Ǆǆ ǽ وجǈ الƤƌ و ƭ .

و كما تحوƴ الǼاƑƴ الوƷǼي و الاومي ƞـي مƤتـƑ الǖقƷـار العربية Ù و مǼها الاƷر العراقي Ù مـǹ Ǽـ Ƒƴ Ƒـد الهيمǼـة Ù الǖجǼبيـة الǘستعمارية Ù ǚǽ Ǽ Ƒƴ د الهيمǼة الǖقƷاǄية و الاوǎ المتحالƞة معهـا Ù حيǼما ارتبƍ ǆǇ الǼاƑƴ بالوǄي الǘƮتراكي و ƛ سيما بعد ǼكبـةƞـلسƷيǹ

---

[6] - ǼازƤ المǘئكة Ù قƑايا الƮعر المعاƌ ر Ù بيروت Ù دار الǖدب Ù 1962 ƭ : 25 .

[7] - محمد الكتاǼي Ù الƌ راƱ بيǹ الاديم و الجديد ƞي الǖدب العربـي الحـديث Ù ǯ 1 Ù Ʒ 1 Ù الدار البيƑاǇ : دار الƜاƞة Ù 1982 Ù ƭ : 148.

عام 1948 و قيام ثورة 1952 في مصر ، قامت النزعة الواقعية في الأدب العربي .

لقد كانت سنة 1948 ، سنة حاسمة في التاريخ العربي الحديث ، فهي لم تشهد نكبة فلسطين فقط ، و لكنها شهدت بداية انهيار المجتمع التقليدي بمؤسساته السياسية ، أمام تصاعد الوعي الوطني التحرري بقيادة الفئات الثورية الجديدة في معظم البيئات العربية و منها البيئة العراقية و في هذه الحقبة شهدت الساحة العربية بداية الشعر الحر ، و انكسار و تراجع الأشكال التقليدية ، لأسباب و عوامل متعددة منها :

- انهيار النظام التقليدية في الثقافة و في السياسة و الفكر و الأبداع الشعري .
- اتساع رقعة المشاركة و الانفتاح على الثقافة الغربية .
- تسرب الفكر الاشتراكي عامة إلى الوطن العربي و العراق خاصة مع انتشار الصحافة و الكتب مما أدى التحرر و التجديد [8].

وقد كان العراق ، على غرار الأقطار العربية الأخرى ، يعيش مدا يساريا بعد الحرب العالمية الثانية ، ويموج بكثير من الأفكار الاشتراكية الثورية الرافضة لكل التقاليد السابقة ، وبدأ انفتاح العراق على العالم الخارجي[9] وتسربت عليه تيارات الفكر المعاصر بشكل واسع فانتعشت الصحافة ونشطت حركة الترجمة والطباعة ، فتأثر الشعر العراقي بهذه الحالة السياسية والفكرية ، وارتبط ذلك بالوعي الجديد

---

(8) - أنيس المقدسي ، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، ط 5 ، بيروت ، دار العلم للملايين 1973 ، ص : 84

(9) - علي عباس علوان ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ، بغداد وزارة الإعلام ، ص : 100

بالصورة عند القديم " **القصيدة الإحيائية** " وعند الجديد السائد " **القصيدة الرومانسية** " .

ومع تنامي الوعي الاجتماعي، كان يبدو بالشعر العربي المعاصر نحو مزيد من التجدد والتطور بشكل متغيرة , وعبر مراحل فنية متعددة , وبرزت تجارب شعرية غنائية حديثة ، ومميلة غنائية تطورية عكست وجسدت التجارب الشعرية الذاتية و الجماعية عند حد سواء ومن خلالها ظهرت محاور الشعرية بوصفة التعبير عن الشاعر في الالتصاق بواقعه ، وجعلته يتأوه حول ذاته وإحساسه ، كما عبرت كل التجارب الغنائية عن وجدان جمعي كالهوى والآخر حاضرا في مخيلة الشاعر ، دون أن يكون آخرا غنائيا تطوريا إنسانيا ، كان يعيشه الشاعر داخل شعره درامي في التطور التكويني ، وهو الشأن عند الشعراء الرواد ، والذي يؤكد التطور الذاتي البنائي الحالي عند الشعراء الرواد ، والذي إلى رازا بطيئا ، إنسيابيا عند السياب في قصائد : **النهر والموت ، مدينة بلا مطر ، جيكور و المدينة ، حفار القبور ، المومس العمياء ، أنشودة المطر** [10] .

وانجذب سريعا متدرجا كذلك عند البياتي في تجاربه الأولى ، **وحشة ، ذكريات الطفولة ، الرحلة الأولى ، عشاق في المنفى ، الحديقة المهجورة** ، كذلك تجاربه الشعرية الأخرى في مجموعته الثالثة : "**المجد للأطفال والزيتون**" [11] بعد مجموعة " **أباريق مهشمة** "[12] ، و " **أشعار في المنفى** " ، وغيرها من المجموعات الشعرية ، التي تعكس الرؤية الغنائية المتطورة عند عبد الوهاب البياتي .

---

(10)- بدر شاكر السياب ، ديوان بدر شاكر السياب . م2 ، بيروت ، دار العودة ، 1971 ، ص 474 .

(11)- عبد الوهاب البياتي ، ديوان عبد الوهاب البياتي ، بيروت ، دار العودة ، ص 289 .

(12)- المصدر نفسه ، ص 157.

ﻭﻟﻘﺩ ﻜﺎﻥ ﺍﻟﺘﻁﻭﺭ ﺍﻟﻐﻨﺎﺌﻲ ﺍﻟﺘﻌﺒﻴﺭﻱ ﻤﺘﺼﻼ ﺒﻁﻴﺌﺎ ﻤﺘﻌﺜﺭﺍ ﻟﺩﻯ ﻨﺎﺯﻙ ﻓﻲ
ﺸﻌﺭ ﻨﺎﺯﻙ ﺍﻟﻤﻼﺌﻜﺔ ، ﻤﻥ ﺨﻼل ﻨﻤﺎﺫﺠﻬﺎ ﺍﻟـﺸﻌﺭﻴﺔ ﺍﻟﺘـﻲ ﺘﻭﺯﻋـﺕ ﻋﺒـﺭ
ﻤﺠﻤﻭﻋﺎﺘﻬﺎ ﺍﻟﻤﺘﻌﺩﺩﺓ ، ﺒﺩﺀﺍ ﻤﻥ **"ﺸﻅﺎﻴﺎ ﻭﺭﻤﺎﺩ"**[13] ﺇﻟﻰ **"ﻗﺭﺍﺭﺓ ﺍﻟﻤﻭﺠﺔ"**[14] ،
ﺤﻴﺙ ﺍﺤﺘﻭﺕ ﻫﺫﻩ ﺍﻟﻤﺠﻤﻭﻋﺔ ﺍﻟﺸﻌﺭﻴﺔ ﻋﻠﻰ ﺘﺴﻊ ﻭ ﺜﻼﺜﻴﻥ (39) ﻗـﺼﻴﺩﺓ ،
ﻤﻨﻬﺎ ﺘﺴﻊ (09) ﻗﺼﺎﺌﺩ ﺤﺭﺓ ﻓﻘﻁ ، ﻭﻫﻭ ﻤﺅﺸﺭ ﻓﻨﻲ ﻴﺅﻜﺩ ﺒﻭﻀﻭﺡ ﻤﺭﺤﻠـﺔ
ﻤﻥ ﺍﻟﻘﻠﻕ ﻭﺍﻟﺭﻜﻭﺩ ﺍﻷﺩﺒﻲ ﻋﺎﺸﺘﻪ ﺍﻟﺸﺎﻋﺭﺓ ﻭﻤﺭ ﺒﻬﺎ ﺍﻟﻭﺍﻗـﻊ ﺍﻟﻌﺭﺍﻗـﻲ ﻗﺒـل
1958 ﻡ ، ﻤﻤﺎ ﺃﺜﺭ ﺫﻟﻙ ﻋﻠﻰ ﺘﺭﺍﺠﻊ ﺍﻟﻘﺼﻴﺩﺓ ﺍﻟﻐﻨﺎﺌﻴﺔ ﺍﻟﺤـﺭﺓ ﻋﻨـﺩ ﻨـﺎﺯﻙ
ﺍﻟﻤﻼﺌﻜﺔ ، ﻭ ﺒﺎﻟﺘﺎﻟﻲ ﺘﺭﺍﺠﻊ ﺼﻴﻎ ﻏﻨﺎﺌﻴﺔ ﺘﻌﺒﻴﺭﻴﺔ ﻤﻌﻴﻨﺔ ﻭﻟﻜﻥ ﻫـﺫﻩ ﺍﻟﺩﺍﻟـﺔ
ﺍﻟﺒﻴﺎﻨﻴﺔ ﺸﻬﺩﺕ ﺘﻐﻴﺭﺍ ﻓﻨﻴﺎ ﻭﺍﻀﺤﺎ ﻓﻲ ﺍﻟﻤﺠﻤﻭﻋﺎﺕ ﺍﻟﺸﻌﺭﻴﺔ ﺍﻷﺨﻴـﺭﺓ ﻟﻨـﺎﺯﻙ
ﺍﻟﻤﻼﺌﻜﺔ ﻜﻤﺎ ﺘﻭﻀﺤﻪ ﺍﻟﻘﺼﻴﺩ ﺍﻟﻘﺎﺩﻤﺔ ﻤﻥ ﺨـﻼل ﻤﺠﻤﻭﻋﺘﻴﻬـﺎ **: " ﻟﻠـﺼﻼﺓ
ﻭﺍﻟﺜﻭﺭﺓ " ﻭ " ﻴﻐﻴﺭ ﺃﻟﻭﺍﻨﻪ ﺍﻟﺒﺤﺭ " .**

ﻭﻤﻥ ﺨﻼل ﺘﻠﻙ ﺍﻟﺘﺠﺎﺭﺏ ﺍﻟﺸﻌﺭﻴﺔ ﺍﻟﻐﻨﺎﺌﻴـﺔ ﻭﺍﻟﺩﺭﺍﻤﻴـﺔ ، ﺘـﺸﻜل
ﺍﻟﻤﺨﻴﻠﺔ ﺍﻟﻔﻨﻴﺔ ﻋﻨﺩ ﺍﻟﺭﻭﺍﺩ ، ﻭﻫﻲ ﻤﺨﻴﻠﺔ ﺘﺩﺭﺠﺕ ﺘﻌﺎﺒﻴﺭﻫﺎ ﻭ ﺼﻭﺭﻫﺎ ﻭﺒﻨﻴﺘﻬـﺎ
ﻤﻥ ﺍﻟﺒﺴﻴﻁ ﺇﻟﻰ ﺍﻟﻤﻌﺎﺩ ، ﻭﻤﻥ ﺍﻟﻭﺍﻀـﺢ ﺇﻟـﻰ ﺍﻟﻐـﺎﻤﺽ ، ﻭﻤـﻥ ﺍﻟﺘﺎﺭﻴـﺭ
ﻭﺍﻟﻤﺒﺎﺸﺭﺓ ، ﺇﻟﻰ ﺍﻹﻴﺤﺎﺀ ﻭﺍﻟﺘﻜﺜﻴـﻑ ﻭ ﺍﻟﺭﻤـﺯ ﻭﺍﻷﺴـﻁﻭﺭﺓ ، ﻭﺍﻟﻤـﺴﺭﺡ
ﻭﺍﻟﺴﻴﻨﻤﺎ ﻭﺍﻟﻤﻭﺴﻴﻘﻰ ، ﻭﻋﺒﺭ ﻫﺫﺍ ﺍﻟﻤﺴﺎﺭ ﺍﻟﻔﻨﻲ ﻭ ﺍﻟﺒﻨﺎﺌﻲ ﺍﻟﻤﺘـﺩﺭﺝ ، ﻴﻬـﻴﻤﻥ
ﺍﻟﺒﻨﺎﺀ ﺍﻟﻐﻨﺎﺌﻲ ﺍﻟﺼﻭﺭﻱ ﺍﻟﻘﺎﺌﻡ ﻋﻠﻰ ﺴﻠﻁﺔ ﺍﻟﻠﻐـﺔ ، ﻭ ﻋﻠـﻰ ﺴـﻠﻁﺔ ﺍﻟﺠﻤـل
ﻭﺍﻟﺘﺭﺍﻜﻴﺏ ، ﻭﻴﻤﻴل ﻨﺤﻭ ﺴﻠﻁﺔ ﺍﻟﺼﻭﺭﺓ ﺍﻟﻘﺎﺌﻤﺔ ﻋﻠﻰ ﺍﻟﺒﻨـﺎﺀ ﻭﺍﻟﺘﻜﺎﻤـل ﻓـﻲ
ﻤﺭﺤﻠﺔ ﺃﺨﺭﻯ ، ﻓﺘﻨﻬﺎﺭ ﺴﻠﻁﺔ ﺘﻌﺒﻴﺭﻴﺔ ﺒﻤﻘﻭﻤﺎﺘﻬﺎ ﺍﻟﻤﻌﺠﻤﻴﺔ ﻭﺍﻟﻠﻐﻭﻴﺔ ، ﻟﺘﻘﻭﻡ
ﺴﻠﻁﺔ ﺘﻌﺒﻴﺭﻴﺔ ﺠﺩﻴﺩﺓ ، ﺘﺨﺘﺭﻕ ﻤﻜﺎﻨﻬﺎ ، ﻭﺘﺘﺤﻭل ﺍﻟﻘـﺼﻴﺩﺓ ﺒﻜـل ﻋﻨـﺎﺼﺭﻫﺎ
ﺍﻟﻨﺴﻴﺠﻴﺔ ﺇﻟﻰ ﺒﻨﻴﺔ ﻨﺼﻴﺔ ﺼﻭﺭﻴﺔ ﻤﺘﻌﺩﺩﺓ ﺍﻷﺼﻭﺍﺕ ، ﻭﺇﻟﻰ ﻓﻀﺎﺀ ﺼـﻭﺭﻱ

---

[13]- ﻨﺎﺯﻙ ﺍﻟﻤﻼﺌﻜﺔ ، ﺩﻴﻭﺍﻥ ﻨﺎﺯﻙ ﺍﻟﻤﻼﺌﻜﺔ ، ﻡ 2 ، ﻁ2 ، ﺒﻴﺭﻭﺕ ، ﺩﺍﺭ ﺍﻟﻌﻭﺩﺓ ، ﺹ : 20.

[14]- ﺍﻟﻤﺼﺩﺭ ﻨﻔﺴﻪ ، ﺹ 200.

ﻷكار رحابة و اتساﱵ Ü وﻻو الﻻ ﻹ ﻹﻷ ĬŖ يسمǾ بترقية المﺭيلة الﺮلية ﱵﻼ ـ د الﻘﱵر .

وﻣمام ﺘﺎو Y ا ﻷكار الوﳕلية واﻻومية Ü Ţار التمـايز والتواﺭ ـ Ƨ وا ﻷئتŬƵ ﻣﻼ السيمات المميزة لمعƲم تاﱃ التوجهات Ü قد يǾغĬ الـ ﻘعور ا ﻷجتماﱵي ﱵلĬ الﻘعور الاومي ﻷو المǾالب الـسياسية ﻷحيانـا Ü ﺭتـتاﱃ f مساحة الوﱵي الاومي وتتراجǾ Ü ﻷم تتŢﻘﱵد ا ﻷكار اŬﻘـتراكية ويـزداد معها ا ﻷحساΣ الجماﱵي اتساﱵا ﻷحيانا ﻷرăﺭ كما ﱵاد البياتي ﺭي قـ Ţيدته

" **ﻷحزاǅ البنǿسﬤ** " والتي ياوǾ ﺭيها :

المŬيلا التي تكدθ , Ŭ تحلم ﺭي موت ﺭراﻘة

المŬيلا التي تكدθ

تعرă

تتمزƧ

المŬيلا التي تŢلǾ للحالم زورƧ

المŬيلا التي تŢلǾ ماديŬ لمغرم

المŬيلا التي تبكي

تغزلي

تتﻘلم

تحت ﻘمΣ الليǾ باللامة تحلم [15]

---

[15] - ﱵبد الوﻻاب البياتي . ﻷﻘعار ﺭي المﻘĬ Ü قŢيدة :ﻷحزالا البنﺭسƝ : f 357.

وتتجلى معالم الا ٻائد الثعرية للتعبير ǸǅǨ ǹǩǨǹ الرسـالة بـ ٻǻǯ مباثر وǹǬي الرسالة التي تتوجه ǫǅ ǍǅǍǼǸǅ باǨتبارǫا ǅǹǸǅǧ مورد مالي ǽـي المجتمǯ , وǹǬǼ ǻتحوǯ ǅǴǾǴاب الثعرǅ ǽي ǹǩǨـǹ الا ـ ٻائد ǫǅـǅ ترقيـǹ ǍǅǍǼǸǅ وتمجيدǫا والعمǯ ǨǾǅ ǯسعادǫا وتǴويرǫا ǿ وǽي ǹǨـǹ المعاـǅ يا ـ وǯ البياتي ǽي ٯٻيدة ǷǸرǍ بعǬاوان " **مذكرات رجل مجهول**" :

موǅǾ ! ǅǹǻالي مǅ البسǴǼǋ Ǿ يتمردوǅ

وǅǻ ǽي ǅǸǴرا ǫ كوكبا الحزيǅ

تسيǯ ǅǹهار الدماǋ

مǅ ǅجǯ ǫǾساǅ الغد الآتي السعيد

مǅ ǅجǬǸǅ , موǅǾ , ǅǹهار

الليǯ ǽي بغداد و الدم و الǽǾǯ

و كǅǹ ǫǾساǅ الغد الآتي السعيد

ǫǾساǅ ǨالمǬǸ الجديد ǿ

موǅǾ ǿ يولد ǽي المٻǾǸǯ و الحاوǯ [16]

ǫǅ الرسالة التي يǴǻǬها الثاǨر ǽي ǨتياǅǸ الا ـ ٻيدتيǅ ǿ موجهـة ǽي ٻياǡة سياسية ǫǅ ǍǅǍǼǸǅ و ǍǅǍǼǸǅ ǽي الا ٻيدتيǹǩ ǅو الثعب ǿ ǹǩو تلاǅ المثǾيبيǅ التي تعرǍ .. و تتمزǩ ǿ تǴاتات مǅ ǽئات المترǽيǅ ǿ و Ǿǅ تملا سوǍ الجسد المهيǅǸǿ و مǅ ǹǨǩ الواǽǯ الجمـǬǩيرǅ الحـي تولـد الجـراǴ

---

[16]- Ǩبد الوǬǩاب البياتي . ǅباريǩ مهٻمة ǿ ٯٻيدة : مǄكرات رجǯ مجهوǯ . ǧ 276

و الآلآم Ü كوقود للثورة الاجتماعية ư ـد مƲـاǇر التƤـƨ ƻ و العبوديـة و الاستغلاǓý .

و مǅ ƤǓý الثورة الاجتماعي Ü يتولد الشعر الثورية Ü في الشعار Ţيحات Ţ ... المقاوم Ü و بهƕ الƮورة الشعرية الواقعية الحية "Ţيحات الشعار Ü فـي الشجر الأحمر, في بحر الثورة Ü تلتحم التـاريخ"[17] Ü تتƠـور الاƮ ـيدة Ü الƮورة .

و مǅ ƤǓý الإنسانية والوطنية يتحدث الـوطن الجديـد Ü وطـن البطولة و التضحية Ü معƲم الشعراء الرواد يبحثون ƕـ ƕ الƮـورة الشعرية التي امتزجت فيها معاني الحرية بمعاني الحب و القـيم العـدل و المساواة وتقدم القصائد الشعرية للرواد نماذج حيـة و جديـدة لهـƕ البطولة الفردية والجماعيـة ƻ بـر مـƮاǇد العـƤاب و الموت و الاغتراب و هي الƮورة الشعرية التي ترسم المـستقبل القـادم Ü مـن ƤǓý السلسلة الƮورية المكثفة Ü الشعـر Ü و الربيـع Ü و الشجـر Ü و الشمس Ü والنهار Ü و أنها Ţورة شعرية يتجـسد فيهـا التعبيـر الغنـائي الƮادق ƻ ... ƒ , الوجدان الجمعي العميق ... الذات ƻ نـد الـسياب فـي ƻدد من قصائده الشعرية , حيث يقول في إحداها :

ƻ Ţفير Ţبية تمرح

ƻليها سنا من غد يلمح

و أقدامها العارية [18]

---

(17)- البياتي . أشعار في المنفى . قصيدة : Ţيحات الشعار . ص 270 .

(18)- السياب . أنشودة المطر . قصيدة: الأسلحة و الأطفال . ص .200

و كما يرتبƱ الƞƾýƢ باƋƞƾساƊ و الƬعب و الوƱƊ يرتبƱ كـƿƸƯ بالتƢحية و باƞƾƢýƢ في البƜد العربية Ɗ و في العالم ƽجمƴ Ɗ و مƊ ƊƉـƿƸƯ ما كاƊ يجرƐ في فلسƱيƊ و الجزائر و تونƩ و مƫ ر و المغـرب و فـي كوبا Ɗ كاƞت المƉيلة الفƞية ƫƞاد الƬعراƇ الرواد حاƢرة مƊ ƽجƴ اƋƞـساƊ Ɗ مƊ ƽجƴ العدالة و السƜم و الƉير و الحب و الجماƴ و ƫبرت ƫƊ ƱموحھƱ في الƙورة اجتماƫيا و سياسيا و فƞيا . [19]

و ما مƊ ƫƊ في ƊƊ التعبير ƫƊ ƿƸƴƞ اƙفكار Ɗ رƹم ارتباƱھـا بالسياسة Ɗ يمƙƴ ƱورƛƱا في المƢمونƊ الفكرƐ و السياسي Ɗ و اƞعكـƩ ƿƸƴ في ƫدد مƊ ƊƫƉƊ رائد الƬعرية ƫƞاد الرواد Ɗ كاƊ مƊ ƽبرزƴƸـا قـƫ يدة : "اƙسلحة و اƱƙƢƴ " للسياب Ɗ و التي سبƀ ƽƊ قدمت مƞھا ماƱƫا ƫ ـغيرا و ƞƲرا لبƞيتھا الفƞية و التعبيرية المميزة Ɗ ƞعود ƹليھا بƬيƇ مـƊ التحليـƴƊ اƞƾھا قƫ يدة تقوم ƫلƐ تقƞية التقابƴ بيƊ السƜم والحـربƊ بـيƊ اƙسـلحة و اƱƙƢƴƊ و اƱƙƢƴ يمƙلـوƊ الـسƜم Ɗ و ƴƸـي قƫ يدة ƹƞائية درامية امتزجت فيھا العƞاƫ ر الƹƞائية بالعƞاƫ ر الدراميـة Ɗ و تقبƩ بƬتƐ ƫ ور الƱفولة العƿƸبة Ɗ و تƱيƩ بمƬاƫر ƹƞـساƞية راقيـة Ɗ تساƴƊ رواف ƿƸƙفية متعددة و مƞسجمة :

ƫƬ ƿƸƞير Ʊ ƽم ƫ بية تمرƟ

ƽم الماƇ : مƫ ƊƉرة يƞƾƢƠ

فيƉƢƴ ƫƬب وتƞادƉ زƴƸور

زƴƸور و ƞور

---

[19]- يƞƾƲر مƙƊ : قƫ ائد : في المغرب العربي , رسالة مƊ مابرة, بورسعيد , قافلة الـƢياƐ , للسياب . ديواƊ بدر Ƭاكر السياب , مƬ 2 , ƫƊƬودة المƱـر , ƫ ƫ : 389 , 394 , 486 , 482 . و ƿƸƙقƫ ائد : مديƞة بƜ مƱر , جيكور و المديƞة . المƫ در ƞفسƴ . ƫ 486 .

وقبرة ﺘ Ʈ دθ

وتفاحة مزǋرة ̈

Ƶ Ʈ ﻟﻴر Þ

ﺒý Ʈ بية تمرθ

وﻭƵمارǋاﻟ ﻓي يد الƠاحية

والحاﻟﻬا الحلوة الƮ ﻓية

تغلغý ﻓيها ﻨاداĆ بعيد

حديد Ƶتيƽ

رƮ ـ ـ ـ ـ ا f

حديد [20]

ومƖ ýǘÞ ǋǋ الأسلحة التي ستوجﻬ ﻟـ Ĭ Ʈ ـ دور ǋǋ ـ ǋ الفئـة البريئة مƖ الƠﻟفý ̈ ﻴﻠمو الوƵي الثورĬ ̈ تحت تـأثير Ʉﻟﻟ ـة جديـدة ̈ تحررت مƠﻟيمها مما كاƖ يحيƠ بها مƖ ƿبابية وƹموƱ ﻓـي المراحـý السابقة ̈ وارتبƠت ǋǋ الƟﻟﻟة الاجتماƵيـة الواسـعة بـالتراث والتـاريƣ وبمنجزات الجديد كƦƖǋ .

وﻟ Ʈ ǋǋ ƖƊ الحرب العالمية الثانية وما تﻠǋǊ مƖ أحداث دوليـة و Ƶربية وﺇقليمية ̈ أثرت ﻓي بلورة ǋǋ الƟﻟﻟة الوƠنيـة الجديـدة ̈ وﻓـي ﺇنƠﻟاθ المƙيلة الƠﻨية العربية المعاƮ رة أيƱا ̈ كما كـاƖ لتنـامي حركـة التحرر الوƠني ﻓي البلداƖ العربية ̈ وقيام الثورة الاƮترالكية ﻓـي مـƮ ر ̈

(20)- السياب . اƮلأودة المƠر . قƮيدة . الأسلحة والƠﻟفý . f : 568 .

وﻧTوب الﺜورة التحريرية ﻓي الجزائر وﺧيرﻫا ، دور ﻓ ýƵ ﻲﻓ ǖوّﺘ ر الﻔكر العربي ، و اﺘساY الموﻗƸ الTعر ĭ الحداﺜي الجديـد ، و بـﺮﻠﻟا ﺘبلـورت مﻔاﻫيم الحرية ، وارتبǖت ﻫﻨي اﻟﻔﻜـرة بـالوƵي اﻻجتمـاƵي ، ﻓﺎﻟ ĭ ـﻠﻟا ﻧيمات الهموم السياسية ƵلĬ الهموم الǀاﺗيـة بـTكý واﻨـơ ، ﻗد Ƭـبحت الا Ƭيدة ƵمǓ سياسيا ، وليست ƵمǓ ﻓﻨيا ، وتﺄﺛر البﻨاƐ الTعر ĭ والتعبيـر ĭ لﻼ Ƭيدة بهﺮا الزPم السياسي اﺮﻟ ĭ ǘاý الTعراƐ الـرواد ﻓـي كﺜيـر مـﻦ تجاربهم الTعرية ﺮا ت التوجهات الغﻨائية الجماƵية ƵلĬ وجﻪ اﻟP ـ Ƭ و f ،
كما ƵمýﻨǔƐ ﻦﻳﺪﻟا ﺎﻨﻬ ƵلĬ تاوية ﻧويتهم الTعرية كتيار متميز Ƶﻦﻠ الـسائد المﺄلوƸ ، وﻧو الTعور الاومي اﺮﻟ اتي ĭ ﺮﻟا كان يغĭ ﺮ ﻦﻣ الدا Pý المﻔيلـة الغﻨائية اﺮﻟاتية Ƶموما ، والجماƵية ﻓحياﻧا ، وﻧو التغير اﺮﻟ ĭ ﻧعتبرﻧا ﻧاﻧتاـﺎﺟ ﻧوƵيا ، ولم يتحا ǩ دﻓعة واحدة ، وﻧعﻨي بﻪ ﻦﻣ المتPيý المعاƬ ر Ƭ ار لـﻪ وƢ جديد متادم " **في حركتﻨا العامة علĂ الوضﻊ الماضـي** "[21] ، وبالتالي ﻓهي تﻨيƐ التجربة الTعرية الراﻫﻨة ، وتكT Ƶ ﻦﻋ Ƶǩ آﻓا تعبيرية جديدة .

ومﻦ ﻫﻨا تﻨبƠ العǓقة بيﻦ مﻔتـ Ƶ ﻧلمـا ǖا الـوƵي الاـومي وتǖور المPيلة الﻨاﻧية Ƶﻨد الTعراƐ الرواد ، Ƶǔقة " وﻧياة وǖردية " .

ﻓﻔي الوقت اﺮﻟ ĭ يتǖور ﻓيﻪ ﺮﻠﻟا الوƵي ويPـرﻻا مـﻦ دائرتـﻪ اﺮﻟاتية و الوجداﻧية الﺿياﻗة ، يتسƢ ﻟﻔﻞ ǩ الTƵر ، ويتعمـǩ وƵيـﻪ الـﺮاتي واﻹﻧساﻧي والحƮار ĭ ، ويكوﻦ ﺮﻠﻟا سببا ﻓي ﻧﻣاƐ المPيلة الـTعرية Ƶﻨـد الTعراƐ الرواد ، ويƬ ير التعبير الغﻨائي ﻓـي الـTعر الحـر و العمـود ĭ

---

[21]- ﺃدوﻧيƧ ، الﺜابت والمتحوý ، 3ﺝ ، f : 56.

ويراجƢ ﺃيƮا : ﺃدوﻧيƧ ، الTعرية العربية ، ǖ 2 ، بيروت ، دار الآداب ، 1989 ، f :92.

المحور [*]، تجربة لها أبعادها وعمقها، ولها تأثيرها الجـدلي والـدرامي في الفكر والسياسة و الثقافة والمجتمع .

لقد كان للشعور الاجتماعي قـد أثـر فـي [illegible] الفكر الإنساني بكل معانيه الشبابية والاجتماعية والحضارية، وبهذا تطور الوعي الشعري باتجاه حداثي آخر يتمثل الوعي الدرامي، ولذلك فإن الأحداث المتلاحقة في الخمسينيات، كانت مادة خصـبة لمعظـم الشـعراء على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم الفكرية والسياسية، فهناك من يستلهم في القديم رؤية حديثة للتحفيز على الانبعاث والتجدد، وهناك من يمـزج الإحساس الديني بالحس القومي عبر استلهام التاريخ العربي و الإسلامي :

قرأت اسمي على صخرة

كمئذنة تردد فوقها

اسم الله

وخط اسم له فيها

وكان محمد نقشًا على آجرة

خضراء

يزهو في أعاليها (22)

---

[*] - العمود المحور : نمط من الشعر تبنّاه الشعر المرسل، هو موزون ولكن غير مقفى بشكل عام .

[22] - السياب . أنشودة المطر، قصيدة : في المغرب العربي، ص : 18

(*) البساطة : سمة فنية تعني خلو التجربة والتعبير من التعقيد، وسيأتي عنها الحديث لاحقا في الفصل الثالث.

و ƺي الغالب يساƱ اƘǆ الƿلمƱ الƬعر ǐ ƺــي ƱƼــƥ الƼƱابيــة و النبرة الحماسية ، و بالتالي تƋƛ الƮ ورة التعبيرية و الــƮ يƸ البنائيــة ƺــي البساƱة(*) و التارير و الوƮوƟ ، و ƺي الƎƬــارة العاƱƺيــة و التنــاوƢ السƱحي ، بعيدا ƳƸ الرƊية الƻكرية العمياة و الموƾƺ الƬعر ǐ النƮƼ :

Ɗيها الƬعب الƻرنسي

Ɗيها العماƢ ƺي Ɗر Ʈƻة الليƢ

ƞƬ يموت الƬعب ملƊ الجوƢ الƜيانة . [23]

ƺي حيƳ يتجلƱ ƽلƽƥ الƜر ƴƿ الواƾƹ بكــƢ مƻرداتــƊ و Ʈــورا ƗنسانƟة ƺيتƱور التناوƢ الƻني و يبتعد ƳƸ المباƬرة و التاريــر ، مــستندا ƗƿƸ الƮ ور الƬعرية الموحية :

ƎƬ يƐ يكرر

لم تزƢ ياƺا

و ما زاƢ الرƺاƼ

تحت الجسور ، و ƺوƽ ...

يتƻرجحوƳ بƙ ƟروƓ ƺي

الهواƇ ، و لم يزƢ دمƊ المراƼ

ƗƿƸ حوائƱها االديمة و الƮ و ƫ

و حاولƊ الجرداƇ , يغزونƞ الجراد .

---

[23]- البياتي . ƊباريƼ مهƬمة . ƫ 12 .

ياﻟﺘ ﻧﻌود ﻋدا ﻧﻴاﺍ ﻤﻦ الحﻄ اد

و ﻤﻦ السﻨاﻭﻧاو و الربيﻊ

و ﻤﻦ الرﻓاﻕ العائديﻥ ﻤﻥ الﻤﻨاﻓي و السجوﻥ [24]

ويتﻀﺢ ﻤﻥ الﻤﻀاﻤﻴﻥ الﺸعرية ﻓﻲ التعبير ﻋـﻥ ﻤﻌـﺎﻨﺎﺓ التجـارب القومية والإنسانية بأبعادﻫﺎ الاجتماعية والسياسية ﻓ لم يكﻥ معـزوﻻ ﻋـﻥ تأثير مجمﻊ التيارات الفكرية والفنيـة ﻓـﻲ تلـﻙ الـسنوات ﻓ سـنوات الخمسينيات ﻋﻠﻰ وجﻪ الخﺼوﺹ ﻭ ﻻ ﺴيما تلﻙ التـأثيرات ذات التوجـﻪ الاجتماعي والاشتراكي ﻓ والتي سبقت ﺜورة الرابﻊ ﻋـﺸر تمـوز 1958 م في العراق ﻓ حيث احتل النﻀال العربي مكانا ﻤـﻬمـا ﻓﻲ النـﻀال التحـرري بشكل ملموس ﻓ وازداد ﺯﺨمﺎ ﻤﻊ ﻗﻴﺎﻡ ﺜورة الجزائـر 1954 المباركـة ﻓ وما كانت تقدمﻪ ﻤﻥ ﺘضحيات ﺜورية تدل ﻋﻠﻰ الشجاعة وتعيد العزة والجدارة ﺇﻟﻰ العالية العربية المنهارة ﻓ ﻤﻊ ﺘﻘﺩﻡ كفاحها وتـﺼحياتها وانتـﺼاراتها العسكرية و السياسية .

ولهذا قلما نجد ﺸاﻋرا ﻤﻥ الﺸعراء لم يتناول موﻀوﻉ الجزائـر ولم يجتذبﻪ اسم "**جميلة بوحيرد**" الجزائرية ﻓ باعتبارﻫـا رمـزا للمـرأة المناﻀلة المكافحة ﻀد الهيمنة الاستعمارية :

ونحﻥ في ﻤﻼﺌﻜﺔ ﻨﺴﺎﺀﻨﺎ :

ﻤﻥ مات ﻤﻥ يبكيﻪ ﻤﻥ ياتي ﻤﻥ

ﻤﻥ يطلب الخبز اﻟﺬي ﻴﻌﻄﻰ

لم يبق منا البغي ﺇﻻ الجذور

---

[24]- المﺼدر السابق . قﺼيدة : الملجأ العﺸروﻥ . ﺹ . 163

الموت واذا دونها ، والثور

ما ثب في وجدانها مثل برعم

أو أزهرت في شفتيها وسجية

أو ودبت في مسيل الدم

لهاثة ملعونة مبهجة

توحي بأن الأرض مدارات تدور

لحولها للاتي المجرم[25]

ومن هنا فإن الشعر العربي التحرري الذي كان شعراء الحرة في العراق يعبرون عن حالات الحرمان والقهر التي يعانيها الشعب الجزائري داخل السجون وتحت وطأة الاضطهاد والتعذيب ، بصور تتيح للتعبير عن الأحاسيس المكبوتة والمأساوية ، ويمكن أن نلمس ذلك بالقصائد التالية : **أغنية انتصار** [26]، **رسالة من مقبرة** [27] ، **في المغرب العربي** [28] ، بالإضافة إلى قصيدة " **إلى جميلة بوحيرد** "[29] ، ويتميز الشعر الملتزم بسمات البعد القومي ، والوجدان الغنائي الجماعي ، والتي ظهرت مع التيارات الوطنية بوصفها التعبير عن الأبعاد ، ويمكن أن تجربة الشعراء الرواد ، كما أن الغنائي المغلق ، إلى أكثر اتساعا في تجربة الالتزام في العراق والعالم العربي .

---

(25) - بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، قصيدة " إلى جميلة بوحيرد " ، ج 2 ، ص 378.

(26) - عبد الوهاب البياتي ، ديوان عبد الوهاب البياتي ، المجد للأطفال والزيتون ، ص 343 .

(27) - بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، ص 389 .

(28) - المصدر نفسه ، ص 394 .

(29) - المصدر نفسه ، ص 378 .

وقد تǖثر البنǚ التعبيري والǓ ور ǐ للا Ǔ يدة ، حينما اتجǊ الǓǆ ر

بǓǅ ýǕ واƠ Ǜ ǐ المƠموǃ السياسي ، بحيث ǀǓƠ Ǖ ǚي كثير مǃ الا Ǔ ـ ائد

مƠǓ الا Ǔ يدة السياسية ، التي تحـ اوý ǃ تر Ơ ـ ǐ ǓŪƠ ـ راƧ الوƠنيـ ة

التيـ ارات Ơ بعـ ز تميـ التي Ơتالقǚاƫ احتواǆ ǐ ýǕ تعمǃ و ، ǔ ǓƤر

السياسية ، وبƤ Ǔ Ǔ Ǔ ǃ ǐǕ ýǓ ǃ التي ، و تحوý الƤ ǚ الغنائي المǐ ǚ ǚ ǃǚ ǐ ǚ ـ ǐ

Ǔ ور جديدة مǃ التحƪز و الاوة و التعاƠ Ƨ مǕ ýǓ تاƤ ـ Ƨ الا ـ وة ǔ الوƠنيـ ة

التحررية ǆربيا و دوليا .

و ǚلمƩ Ǖ ǓǓ ǃ التحوý الغنائي ǃكǖر ǆǚ ـ د الـ ǆǓǅ ر ǆبـ د الوǓǊ ـ اب

البياتي و سرǆة اǑǚ ǚ ý ǚي الموƧ ǚ الǚǚسي و الƪكر ǆ ǐ ǚǚ ǆ ، و لعǃ ý ǓƤ ـ ǃ

المƠǖرات التي تدǆم ǓǓ ǃ اǑǚ ǚ ý السريǕ ýǓ ǚي الموƧ ǚ و ǚي التـ Ǔ كيý Ǔ الƪǚ ـ ي

اتساƳ ǃǃǚ ǚ السياسي و الǚǚ ǚي معا ، ليكوǃ ǃǖكǃ مƠǓمة مǕ المحيƠ الǚǚ ـ ǚي

الجديد ، و كƤǓ ǃ ǃ ǃ ǕǓ Ǔ ǃǃ ǚǚ كاǃ يǓ Ǔ ǚ ǚ ǐ الǓدبي ǚ الوسƠ مǕ ǚǚ ǓǓ بدر ǓǓǆ كر الـ سياب

و بالتالي كاǃ ǆ ýǕ ǃ ǓǆǓ ǚ البياتي ǃ ǃ يكوǃ حاƠرا و ǓǆǓ ǚرا مƠǖرا ǃ ـ و

الآƤ ر ǚي المجرă الحداǚي التادمي الجديـ د ، الـ Ǔ ǐ بـ ǃ يـ زداد اǚتـ Ǔǔارا

و اتساƧ ǆǓ ǆǚاد المǖǚيǃǕ و الكتاب[30].

و مما Ǖ Ǔ Ǔ ǚ ǃǃ ǃ ǃ ǃǚ ǃ اǑǚ ǚ ý الǚǚلي الواƠ Ǖ ǆǚاد البياتي ، قـ د

ǃǃǚ ǐ ǃǓ الا Ǔ يدة الحرة تعبيرا و بنǚ ǆ ، ǃǃǚǚ قد دǚعـ ǃ ǃ ǐ ǐ ـ ǐ الهجـ رة Ơ ـ ارǃǃ

العراǅ و قدمت ǃǃǃǚ الهجرة لǓǆǓر و للا Ǔ يدة ، رǖǅية جديدة ، مǃ Ơ ـ ýǓ

ǓǓǓǓ و اǑحتكاǃ و ǆمات تجاربǃ الǓǆرية Ǔ ور الـ سƪر و الرحيـ ý ،

و ǃǚي الǓ ور التي ǚنجدǃ ǚي مجموǆتيǃ الǓǆريتيǃ :

---

[30] - محي الديǃ Ǔ بحي ، الرǖǅيا ǚي Ǔǆر البياتي ، Ƨ 1 ، بغداد ، وزارة اǑǆ ـ ǆǓ م ، 1987 ،

f 19 .

"المجد للأطفال و الزيتون" [31] و **" أشعار في المنفى"**[32] ، وقدمت كل ذلك تلك النماذج الشعرية التي احتوتها المجموعتان الشعريتان المذكورتان ، أشكال الغنائية التعبيرية المباشرة ، التي تغطي فيها الشعارات السياسية السائدة ، المستوحاة من تجربة النضال الوطني والقومي .

وربما يجد الدارس لمعظم القصائد ، أنها كانت امتدادا لتلك النزعة الشعرية الغنائية التقليدية ، التي كانت هي الأخرى تغطي المرحلة الأدبية العراقية بشكل عام ، حيث تتميز بأسلوب التقرير الغنائي البسيط ، القائم على الصور الجزئية البسيطة ، حافلة بسلسلة من النداءات والشعارات السياسية ، ولذلك يغلب عليها من حيث البناء ، الطابع الغنائي ومن حيث التجربة فهي تتوزع بين الأبعاد الوطنية المرتبطة بالعراق وبالأبعاد القومية والعالمية ، المتعلقة بالنضال العربي في سوريا وفي فلسطين ، والجزائر وتونس والمغرب ، أو على مستوى النضال العالمي كقصائد: **"عمال مرسيليا"**[33] ، **" إلى ماوتسي تونغ "**[34] ، **"أغنية إلى جوتيرا وشيلر"**[35] ، و هي النماذج الشعرية التي تبين بوضوح ، الدلالة الواقعية في التعبير و البناء الشعري البياتي ، **و** التي ظهرت على شكل صور الشعر ، مقارنة مع قصائد التي تتضمنها مجموعته الشعرية " **أباريق مهشمة** ".

ومن هنا التحول التعبيري الذي كان يتأثر كثيرا من الناحية السياسية و الحزبية ، طابعا فنيا مهيمنا و حاضرا بقوة في المرحلة

---

(31)- عبد الوهاب البياتي ، ديوان عبد الوهاب البياتي ، م1 ، ص 278 .

(32)- المصدر نفسه ، ص 256 .

(33)- البياتي ، المجد للأطفال والزيتون ، ص 306 .

(34)- البياتي ، يوميات سياسي محترف ، ص 448 .

(35)- البياتي ، عشرون قصيدة من برلين ، ص 481 .

الفنية عند رواد الشعر الحر ولاسيما عند السياب و البياتي خاصة وانتقالات عبر التعبير مفردات السياسة ، و لغة الحزب بتياراته المختلفة تنعت بهذه البنية الثورية الغنائية و الدرامية القائمة على ذلك و تعابير فنية في الحياة جزء من الموقف السياسي لتلك التيارات الوطنية و القومية ، وتمثلات لديهم ملكة التثوير ، التي تختار الصورة المثالية من الإشارة والإيحاء ، وإنما من يعتمد على المخزون الثوري الذي يمتلك بالتشبيهات والاستعارات والرموز والإشارات ، بعيدا عن حيوية الواقع وزخم اللغة السردية ، ومحاولة دفع الحياة النابضة بالحيوية والتجدد .

ولهذا حينما تتحول الثورة إلى مادة جزئية ، أو إلى موقف سياسي خارجي ، تفقد بريقها وقدرتها على الانتشار و الانحدار في الشعر ، ويتحول التراكم الفني القائم على حشد الثورات والنعوت والمجازات ، ضرب تعبيري للمتخيل الأدبي ، كما في قصيدة " **الـسوق القـديم**" لبـدر شاكر السياب [36] .

ولعل هذا كان إنجاز الشعر الحر في سنواته الأولى ، قد تركز على الجوانب الشكلية ، إنما كان ذلك في -بداية الأمر- ينسجم مع الإنجازات الشكلية لهذه التي تحدث على مستوى الخطاب السياسي ، ولكنه يبقى إنجازا رغم محدوديته ، مفتوحا لتطورات فنية لاحقة ، تجسدت على صعيد البنية التعبيرية عند الشعراء الرواد ، و قد هيأ لحركة الشعر الحر ، بعد ذلك التطور ، نقلة نادمة في الثورة لكسب تجاربهم الشعرية عمقا جديدا في التغيير والتجديد والثورة ، وبهذا صارت مصطلحات الشعب الوطن ، الأمة ، الحرية ، العدل ، قاموسا فكريا وفنيا وحتى سياسيا كلها ارتبطت بهذا الشعر وبأفكاره ومعانيه ، ولهذا استفادت القصيدة الحرة من

---

[36]- بدر شاكر السياب ، مجموعة أساطير ، ص 200 .

الأسس الفكرية والفنية التي قدمتها الواقعية الاشتراكية في الخمـسينيات [37] مثلما تركت السياسة بصماتها على حياة الشعراء الرواد وعطائهم .

واستلهمت بعض المخيلة الفنية صوراً جديدة من التعبيـر الغنـائي والدرامي ، مكنتها من تعميق الموقف والرؤية بصيغ شعرية متعددة :

عبر باب السجن ، عبر الظلمات

كوكب يلمع في السهد ، وموتي ، والنجوم

وقبور القرية البيضاء ، والسور القديم

وقيود وأغلال

وأحاديث الهوى وباقات البريد

يا رفاقي في الطريق

عبر باب السجن ، حيوا ، يا رفاقي

سنوات أربع مرت ، وما زلت بسجني

ورفاقي يحرسون الأرض في الأفق البعيد

وأنا ما زلت في السجن أغني [38]

ومن هنا برزت التعبئة السياسية والحزبية للقصيدة في لغتهـا وصـورها وتراكيبها ، فنجدها واضحة في قصائد السياب ، من أمثال قوله :

مثلما تنفض الريح ذر الغبار

---

(37)- يوسف الصائغ ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958 ، بغـداد ، مطبعـة الأديب ، 1976 ، ص 321 .

(38)- عبد الوهاب البياتي ، ... ص 214 .

ǇƸ جزائƟ الثراƬة Ù مات الزهار

الزهار الƠويý Ù

ƺاƮ دوا يا رƺاقي Ù ƺلم يبƾ ƿÙ االيý.

اƮ دوا يا رƺاقي Ù ǇƎƺ المغيب

ƠاƸ بيǇ الروابي يرƫ اللهيب [39]

وƙ ƬƉ ǇƉ ǈƼǈ الزماǆƼ الƬعرية وƩيرǇ Ù ƫادم معƠيـات ƺزيـة وتعبيرية ƫƊكد التƉƙير البارز ǇƉ الوƸي السياسي والزǆالي والƺكرƐ الƼ Ɛاǉ يمول الƼكرة الƬعرية والƺǆاƺية ,وبƮƉاƝة ƺي الـسزاوات التـي سـبات ƙورة1958 ƺي العراƾ , وما ƉƙƼر ǈƼǈ الزماǆƼ [40] .

وǈƼي السزاوات التي كاǇƽ ƫربة مزاسبة للتعبير ǇƸ تبعات الزǆاý االومي مǇ ƫريد وƩربة وǇƺي :

يا وƠزي البعيد

ƿجý ƸيزيǇ Ù ǇƼ Ƭريد

ƿجý ƸيزيǇ : ǇƼ وحيد [41]

وǈƼو التعبير الغزائي المباƬر الƼ Ɛزجدǉ ǇƼا ƺي Ƭعر السياب :

وƸرƺت ما قلƾ الƠريد يكاد ýƼ ƺم ورائي

---

[39] - بدر Ƭاكرالسياب Ù ǇƼƬودة المƠر Ù ƾƮيدة: ƸرƩ ƺي االرية Ù ƭ 344 .

[40] ƽيǆر ǉاǇƼ : ƾƮائد : رسالة Ù المجد لƿƠƺاý الزيتوǇ . البياتي . المجد لƿƠƺاý والزيتوǇ ƭ 387 . ƭ 398 .

[41] - البياتي Ù ƬƉعار ƺي المزƺى Ù ƾƮيدة : مواý بغداد Ù Ɛ ƭ : 370 .

يعوﺩ ب "ﺍﻟﺭ وﻨﺠﻟﻨﺞ" وتوﻁ ﺍﺍ ﻛﻴﻝ ﺰﻴﻠﺠ ﻠﻠﺪاﻳﺘﻬﺎ

ﻠﺠﺪ ﻴوﻡ ﺃﻝ ﻴسمي ﻓي ﻗرارﺘﻬا وﺠﻬلي بالدروب

ولست ﻠﺴﺩﻝ ﺰابريها ﻠﺠﺰ بعيد ﻠﺠﺰ قريب

ﻤﻠﺠ ﻤﻠﺘﻬاﻠﻨﺞ و اكتئابي و الحﻠﻴﻠﺠ ﻤﻞ الغروب [42]

ﻠﺠﻟ ﻟﺮﻨﺞ الاستجابة للتعبيرات السياسية و اﻠﺘﺎﺍالها ﻠﺠ ﺍﻟا ـ ﻁ يدةﻠﻜاﻠﺠ ﻓي الغالب ، رﻏﻢ قيمتها الواقعية ، ﻠﺠ ﻠﻬا ﺎﻟرت ﻓي الايمة الﻔﻠية والبﻠﺎئيـة للا ﻁ ائد ، بحيث ﺸﻐت ﺰليها الـ ﻁ ور الﺘعارية والتاريرية ، وﻨﺞيمﻠات البﻠيـة الغﻠائية الﻠﺎرية وساﺸت ﻠﻤاﻠﺮ ﻁ عرية ﺰديدة ﻤﻠﺠ الﺘعر الحر ﻓـي الﻠﻤﺸيـة الغﻠائية، واﻟﻔﺘت كﺜير ﻤﻠﺠ الﻔوارث الﻔﻠية والﻟاتيـة ﻓـي التجربـة والبﻠـاﻟ والتعبير ، سواﻟ ﺰﻠﻰ المستوﻯ اللغوﻯ ﻓي المﻔـردات والجمـﻝ وﻁ ـيغها الـﻁ رﻓية، و ﺰﻠﻰ المستوﻯ الﺄيا ـﺰي والﻟيـالي ، ﻠﺠ ﻠﻔﺰليـة الحـدث السياسي ﻁ كلت ﻠﺤد الاواﻠﻴﻠﺠ الﺄولية للااﻠا الﺄبداﻝ الﺘعرﻯ ﻓـي العـﻁ ر الحـديث ، وبالتـالي كـﺎﻠﺠ " الـسياسي حاﺄـرا ﻓـي الﺄبـداﻝ والﻟتيار الﺘعريﻠﺠ " [43] ، ﻓﻔﺠر السياسي الرومﻠسية باديولجيتﻨﺞ وﻁ عاراتﻨﺞ حوﻝ الحرية والتادم والعدالة، ولكﻠها الﺄغرة الﻔﻠية والتعبيرية ، التـى لـم تكﻠﺠ كاﻓية ﻠﺄﻠﺘﻁ ار الجديد ﻠﺠﻠ السياسي ﺸغا ﺰﻠﺍ الﻔكرﻯ ﻠ وبالتـالي ﺰﻠﻰ الﺘعرﻯ الﻟﻯ تﺎﻠﻁ ت مساحتﻨﺞ ﻓي ماﺎبﻝ سيادة السياسي.

وبالماﺎبﻝ ﻠﻨﺞ ﺍﺍ ﻤـﻠﺠ التجـارب الغﻠائيـة ﺍﻟات التوجـﻨﺞ الدرامي والﺘكيﻝ الـﻁ ورﻯ الموﺄﺰي كﺎﻠت قادرة ﺰﻠﻰ التعبير الﻠﺎﺄـﻝ

---

[42]- السياب ، ﻠﺘﻁ ودة المﻄر ، قـﻁ يدة: قارﺊ الدم ، ﺹ 442 .

[43]- محمد بﻠيﺲ ، الﺘعر العربي الحديث ، ﻠﻠ4 ، مساﻟلة الحداﺎة ، ﺹ 151 . ويﻠﻈر كـﺍﻠﺭ :
محمد بﻠيﺲ ، ﻟﻨﺞﺎرة الﺘعر المعاﻁ ر ﻓي المغرب ، ماربة بﻠيوية تكويﻠية، بيروت، دار التﻠاوير /الدار البيﺄﻟ ، المركز الﺎﺎﻓي العربي، 1985 ﺹ 14.

والتطوير الموحي المعبر، واستخدام تقنيات الصورة الشعرية راقية لتلك العلاقة الاجتماعية الأخلاقية القائمة بين من يملك الثروة والمال، ومن لا يملك من العمال والفلاحين، وهي الصورة الاقتصادية البشعة التي جسدها السياب في قصيدته : " **المومس العمياء** " ، حيث يقدم لنا الشاعر في المحاولة الشعرية صورة الجائع من أجل لقمة العيش بجانب حاجته بالسنابل، ثم يصور الجوع بالموت في سرقة الحاصد كل ما يعمل فيه لحساب المالك الإقطاعي، وما يتبع ذلك من قتل الجائع المسكين، وفي ذلك المعنى يقول السياب :

ياذكريات علام جئت على العمى وعلى السهاد

لا تمهليها , فالعذاب بأن تمري في اتئاد

قصي عليها كيف مات وقد تضرج بالدماء

هو والسنابل والمساء .

وعيون [illegible]

والغمغمات :" رآه يسرق .. " والضجات الناقمات

لو كان غير "الشيخ" , وانكسرت تمد على الأنين

وكان وسوسة السنابل والجداول والنخيل

صدى موت يهمسون : " رآه يسرق " في الحقول [44]

ونظرا للطبيعة السردية التي تتميز بها هذه القصيدة الطويلة ذات التكثيف الدرامي فإننا سنعود إليها بالتحليل في الفصل المتعلق

---

[44]- بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، قصيدة : المومس العمياء ، ص 520 .

بالبﻨﻴة الدرامية ، ﻛﻤا ﻳﻨﻜر ﻓيكتي ﻋن ﺗﻨاوﻝ : ﻓﻲ ﻫﺬا ﺍﻟﻨﺺ ﺍﻟﻨﻤـﻮﺫﺝ ﺍﻟـﺸﻌﺮية الدرامية لم تكن ﺳﻮﻯ ﺍﻧﻌﻜﺎﺱ الحركة الاجتماعية ، ﺑﻞ ﻛﺎﻧـﺖ تتغـﺬﻯ ﻣـﻦ ﺍﻟﻤﻨﺎﺥ السياسي و الثقافي المميز لتلك المرحلـة التاريخيـة ﻣـﻦ ﻣـسيرة ﺍﻟﻘﺼﻴﺪة الشعرية الحرة .

و ﻟﻘﺪ ﻛﺎﻧﺖ ﺍﻟﻨﺰعة التعبيرية الغنائية و الدرامية في شعر الرواد لها ما يبررها فكريا و نفسيا و فنيا ﻋﻨﺪ السياب و البيـاتي ، ﻓـﻘﺪ ﺍﻟﻮﻋـﻲ ﻳﺘﺸﻜﻞ في شعر ﻫﺆﻻء ﺍﻟﻤﺒﺪﻋﻴﻦ ، ﻭﻫﻲ ﺗﻌﻜﺲ ﻛﺜﻴﺮا ﻣﻦ ﻣﻼﻣﺢ ﺍﻟﻮﻋﻲ ﻭﺃﺛـﺮ ﻓﻲ ﻧﻔﺴﻴﺔ ﺍﻟﺸﺎﻋﺮ ﺍﻟﻌﺮﺑﻲ ، و قد اقترﻧﺖ تغييرا ﻋﺴيرا في عاداتهـا ﺍﻟﻨﻔﺴية و مسلكها الاجتماعي و الثقافي ، و قد كلفهـا الكثيـر مـﻦ الجهـد و الﻮﻗﺖ ﻣﻦ ﺍﻟﻨﻔﺲ ، و لكن الشعر تمكنت من تحايث ﺗﻘﺪم معتبـر فـي تطوير القصيدة تعبيرا و بناء ، بعد ﺃﻥ " اكتـسبت الـشعر ﻣـﻦ ﺧـﻼﻝ تجربتها الذاتية القدرة على تستوعب ﻫﻤﻮﻡ الآخرين و ﻫﻤﻮﻡ فـي

[illegible](45)

و حول الأمر يمكننا القول ، إن الشاعرة مثلها مثل الـسياب و البياتي ، استطاعت و لكنها ببطء ، تكسر الغنائيـة الذاتيـة الـضيقة المستبدة , لتطرح الإحساس الاجتماعي و الإنساني العـام , و قـد ﻭﺳﻌـﺖ وسعت من دائرة ذاتيتها الغنائية و جعلتها ﺗﺘـﺴﻊ ﺷـﻌﻮﺭﻳﺎ لتعـﺒﺮ ﻋـﻦ التجارب الاجتماعية و الإنسانية ، و بتعبير آخر ، فإن تجربتهـا الغنائيـة الذاتية استحالت تدريجيا إلى تجربة موضوعية درامية ، تعني بالقضايا الذات و بالقضايا الآخر .

ﻟﻘﺪ ﺗﻢ التدرج في التعبير و في ﺑﻨﺎء الشعر و الدور ، ﻭﻫـﺬا ﻛﺎﻥ ﻳﻌﻜﺲ ﻧﻀﺞ في شعر ﻫﺆﻻء ، ﺍﻟﻮﻋـﻲ ﺍﻟـﺬاﺗﻲ ﺍﻟﻮﻃﻨـﻲ والثقـافي

---

(45)- شكري عياد : الرؤية المايدة ، الهيئة العامة للكتاب ، 1978 ، ص : 92 .

و الاجتماعي الذي تجمع لديها من ... و رحلتها و سـفارتها

الكثيرة لطلاب العلم ، و ... قـد مكنتهـا ...

المجتمعات المتطورة ، و اكتشفت المفارقة الكبيرة بين الـشرق و الغـرب

فلما الاحساس الاجتماعي و الانساني ... و لكنه تميز في بدايـة ...

قرب ... التعاطف الوجداني الغنائي التي ... وضـا ... نـجا ... و

رؤية متكاملة ، و في ... المعنى تأوي نازك الملائكة :

نازك .. و حرجة و دموع و سواد

و انبجاس الدم و ... الجسم المطعون

و الشعر المتموج ... الذي ...

و غدا سيجري الفجر و تتجه الأوراد [46]

و الضحية في القصيدة ليست امرأة بعينها ، و ... تها

... و ستنقلها الجارات و يرويها في الحـي ، و حتى الأشـجار

و الأبواب و الأحجار ، و ستهمس جميعها : " ... غسل

للعار " :

و ستحكي قصتها السوداء للجارات

و سترويها في الحارة حتى ...ت

حتى الأبواب ...بية ...

---

[46]- نازك الملائكة ، قرارة الموجة ، ديوان نازك الملائكة ، مج 2 ، بيروت ، دار العـودة ، 1971 ، ص 351 .

و ستهمسها حتى الأحجار

عسى للعار .. عسى للعار [47]

الا يدة جميلة و معبرة ع ن المقاساة و لكنها تبقى رح م

قصيدة ات سياق غنائي و بأدوات درامية تستخدم تقنية السرد و تعدد

فى إطار التناول السطحي البسيط للقضية الاجتماعية .

عبر التناول يتطور تدريجيا حيث تبرز

الصورة الاجتماعية بطبيعة النظام الموجود في المجتمع العربي

و تلهث الصور الشعرية المتلاحقة التي تسير في حلقة

صورة الجائعة في الوادي يب و صورة

العطاش يلتمسون السراب و صورة التي الماء التي

والحرمها التمتع الجبال :

قوافل يحدو بها الحادي

في حلقة مفرغة

قوافل الجائعين

في الوادي يب التراب

قوافل الظامئين

يلتمسون السراب

تجري يا مياه

[47] - المصدر السابق ، ص 354 .

تتجرǈ ƼوƸ قبور البTر

تتجرǈ Ƽي الƮƤر

ما زالت الارية مƻǻ الادم

ƽقƮ وƮة ممزوجة بالǄم [48]

وبهǻƿ الƮورة الغƾائية الجماƶية ترسم لƾا الƮƶرة الهوة العميـقة التي تƮƼǆ بيƲ الƼارƱ واƹƶǄياƱ ، بيƲ الƸƮحيƲ واǄقƟƶيƲƶ ، بيƲ الTعب والمتسلƠيƲ ƶليƷ ، وبهǻƿ اǄداƿة للƠباة المستغلة ، وتعاƼتها مـǆ الƠبـقة الƼايرة ، تكوƲ اƾلازا قد دƤلت مرحلة جديدة مƲ التعبير الغƾـائي و البƾـاƱ الƮوري ، حيƾما ربƠت ƷǻƿƷ الاƮيدة ، الواƽǆ اǄجتماƶي الـسيƐ للƠبـقة الƼايرة المستغلة ، بالتƾاقƯ و التƼاوت الƠبـاي ، و Ʒƿو وƶي متميز يجـسد تƠورا Ƽي الرƊية ، و بالتالي Ƽي التعبير و البƾاƱ Ƽي حيƲ يعتبـرƿا ماجـد ƽحمد السامرائي ، و Ʒƿو يتحدث Ʋƶ الاƯايا اǄجتماƶية Ƽي Tـعر اƾـازا اƾلازا ، Ưمƿ Ʋ كتابƷ " اƾلازا المƑثكة الموجة الاالة " ، " يبدو ƽƿ Ʋاƾلازا تƾاولت بعƯ المسائǆ اǄجتماƶية ، و ƟƮقة ƯƾƮرة المجتمǆ المرƽة ، ƽ ƟƿƲ ƿقـد جاƱ بƮكǆ سƠحي.." [49] .

ƾƿ التحليǆ ƷƿƷ قدر مƲ التـسرƯ وƿƿ كاƾـت ƟƾƮرƿا يبدو Ƽي ƯƾƮƿا Ƽي الاƮيدة يغلب ƶليها حاا ، الوƮƶ ، كما تƼƮات ƷƿƿƷ "Ƥالدة سعيد ".. لاـد

[48]- اƾلازا المƑثكة ، اƯƮايا ورماد ، ديواƲ اƾلازا المƑثكة ، مƞ 2 ، قـƮيدة : يوتوبيـا Ƽـي الجباǆ ، ƭ 159 .

[49]- ماجد ƽحمد السامرائي ، اƾلازا المƑثكة ، الموجة الاالة ، بغداد ، وزارة اǄƶǄم ، 1975 ، ƭ 79 .

يمر ڤي الꞨار Ƴ "[50] Ù ولكنها تǗƔ مǆ بيǆ الǼماǁ الꞨعرية التـي تجـسد معاناة حاياية ǃمرǖة ǀحية رجƔ Ꞩرقي متƤǐƵ Ù وǋـي Ꞩـبيهة باـ ꞩيدة السياب " **المومƧ العمياء** " التي كانت موǀƔƔ تحليƔ ڤـي ǋـǇǐ الڤـ ꞩ Ɣ Ù ويكڤي ǆǐ ǆǐǀحǗǃ مدة التحوƔ الغنائي ڤي االꞩيدة Ù حينما انادمǇ الـ ꞩوت الغنائي الǇǐاتي مƔ الꞩوت الغنائي الجماƵي Ù وƵǐꞨت الـǐƵꞨرة التجربـة الجماƵية بكƔ حرارة وꞩدǃ .

وǇǐǉ كǐنا سǐǃحǗǃ قدرا مǆ الƠǐابية والǇǐاتية ڤـي التعبيـر Ƶـ ǆ القǀايا اǁجتماƵية واǃنسانية Ƶنا زنǁ ڤي الꞩ Ɣ وو االادمـة Ù ڤـ ǆǆ ǋـǇǐ المǗحǃة تكون ǆǐǀǃر ꞩدقا ربما ڤي مƠǐƔ حياتها اǃدبيـة Ù ǆǃ تجربتهـا اǁجتماƵية بǃبعادǋǐا المƤǐتلڤة Ù ما تزاƔ بسيƠة وغير Ƶميقة Ù ويǀهر ǇǐـǄ ڤي الꞩور والتعابير الꞨعرية.

ǆǐما تƠورǋǐا الغنائي ڤاد بدا واǀحا ǆǐǀǃر حينمـا Ꞩـرƛت ڤـي الƤروǁ مǆ محنة الǇǐات لتꞨتغƔ بهموم الآƤر Ù ومعهـا دƤـǐت االـ ꞩيدة االومية الدائرة الڤنية وتحررت بǇǐǉ مـǆ الǃـرة التجزيئيـة التـي تاـيم الڤوا ꞩƔ بيǆ الوƠǆ الꞩغير و الوƠǆ الكبير Ù وبهǇǐ التناوƔ تـꞨترǁ مـƔ السياب والبياتي Ù مǆ حيث اتساƳ الرƙية وانڤتاحها ƵǐǄ الواƛǐƔ الǃـاǀǐالي االومي Ù ولكنها تحتڤǀ لنڤسها بƤꞩوꞩية التناوƔ والƠرƧ Ù ǆǃها تـꞩدر ڤي كƔ ما تاوƔ Ƶǆ Ƶ ذاتها وƵǆ حساسها الꞩادǃ وǆǋǐǁ تتناول التجربـة بالعاڤƠة Ù وبالتالي تتꞨكƔ المƤيلة الڤنية ƵǐǋǐǆǏ مǆ Ƶǐꞩ ر غنائيـة غالبـا ومǆ حƩ درامي ǆǐحيانا Ù وǋي بǇǐǉ تتميز Ƶـǆ الـǐƵꞨريǆ المتعاꞩـريǆ معها Ù السياب و البياتي .

---

[50] - ƤالدةP سعيد Ù البحث Ƶǆ الجǇǐور Ù بيروت Ù دار مجلة Ꞩعر Ù 1960 Ù f 43 .

وƼي ƬǉƮ ما ساƏ ƞ ومLJ ƿǓǀ اســتارƬ للنمــاƻƺ الــƪعرية لهƾǓƞ الرواد ƞ يتƮǉƟ لي LJƿ ƞ ǈǊƼ مجموƏة مLJ الرǀƽ تعاقبــت Ƽــي الساحة الƪعرية العربية العراقية ƿƾǀ ة ƞ وقد وجدت ƺǊƻــǈ الــرǀƽ تربــة ƿƾبة للنمو والتƮور ƞ سواء Ƽي المجاƿǓ السياسي ƹو الƺƼاƼي ƹو ƿاجتماƏي كاƻات تمدǈƻ بالغƺƻاء والدƏم الƼكرƽ Ƽــي ƮƼــار التƮــور العــام للمجتمــƾ ويƪƺƪ تƪكلات الƺƼاƼية السياسية واƿجتماƏيــة والƼكريــة والƼنيــة للمƾيلــة الƪعرية ƏƻاƉ رواد القƾ يدة الحرة , ومLJ ƹبرز ƺǊƻǈ الرǀƽ ما يلي :

ƹوƿ : الرǀية اƿحيائية الجديدة ƞ التي تناƮǉǊ ƽ الــƪعر الحــر مLJ حيث كوǈǊƻ حركة تعبيرية Əمودية مƮورة تنسجم مƿ ƾƹ ƿــو ƿ الــƪعر العربي و جمالياتǈ القديمة ƞ و ƺǊƻǈ وجدت ƺǊƻǈ الرǀية ƹƮروحتها Ƽي ƪعر التƼعيلة الماƽƼ ƞ باƏتبارƺƹ ƪكاƿ يحاƼƺ قدرا مLJ اƿنسجام بيLJ سلƮة التعبيــر الƾ ورƽ القديم ƞ وسلƮة التعبير الƾ ورƽ البنائي الجديد ƞ وƺǊƻǈ اƿنــسجام الƼني كاLJ مLJ بيLJ العواملƿ الƼاƏلة Ƽــي ƺــƪƞوƼ ƞ اƿئــتƿƏ الƺƼــاƼي والƪعرƽ ƏناƉ معƮǉم رواد الƪعر الحر كما تجسدƺ الدالة البيانيــة المرƼقــة بهƺƻ الƼƾ ƿ ومLJ ƿǀƞ ƿ ƺǊƻǈ التواƼƿ واƿئتƿƏ تعايƪت الحركات الƪعرية المعاƾ رة .

ƿانيا : وƺǊƻǈ الرǀية الحداƿية الجديدة بكــƿ ƹƪــكالها الرǀيويــة المتعددة ƞ والتي تناƮǉƿ مLJ تƾ ور ƼكرƽƼ ƾ آƽر ƞ يعيد ƹرساƉ البناƉ الƪعرƽ ƿم يحدد Ʈبيعة القƾ يدة ووƮيƼتها ƞ Ƽي ƬǉƮ رǀية مغــايرة وبنيــة Ƽنيــة ƪمولية ƞ تتجاوز السائد والمƹلوƏ والعرƏ ƞ ولكLJ ƺǊƻǈ الرǀيــة انƪــƮرت Əلي مستوƽ الممارسة اƿبداƏية ƽƮǉ Ʈريقها ƞ ƹحدƿǊƻما يركز Əلــƽ البنيــة الƼردية الƺƻاتية ƞ وƿǊƻي بنية ƪعرية جزئية محورǉƻا الƼــرد ƞ وƾ ــارت لهــا ƹدواتها التعبيرية والغنائية Əلƽ مستويات متغايرة ومتكاملة ƞ ƹمــا الــƪƮر الآƽر ƼكاLJ التركيز Əلƽ ربــƮ القــƾ يدة بــالوƏي الــواقعي اƿƪــتراكي

الحداثي والشروع بها من إطار المحلية إلى العالمية ، من خلال الاستفادة من طاقات الأصوات اللغوية و الأسطورية و التاريخية ، وقد صاحب تعميق هذه المعرفة الشعرية الجديدة ، اتساع دائرة الانفتاح على الثقافات القديمة والحديثة ، وقد ترك ذلك أثرا بارزا في المخيلة الشعرية العربية المعاصرة

لقد كانت العودة إلى الأساطير ، والموروث الديني و الآداب العالمية ، أسلوبا تعبيريا لتجاوز الغنائية و التعبير المباشر في صيغتها التقليدية ، وتجريد القصيدة من الصخب الخطابي ، والبحث عن المعادل الموضوعي Corrélation objective للشعور و للفكر ، الذي يعتبر من أهم الأفكار النقدية ، **لتوماس إليوت T .S .Eliot** وأكثرها تأثيرا في الوسط النقدي الحديث , جسدتها قصيدته المشهورة " **الأرض الخراب** " القائمة على التضمين و الاقتباس من الأشعار والإشارات والرموز الأسطورية والتاريخية والثقافية [51] ، وهي الفكرة النقدية التي تحاول هذه الدراسة قراءتها من زاوية أخرى على نحو مغاير لما هو سائد في الدرس النقدي , وبهذه الرؤية الشعرية المنفتحة تشكلت البنية الجمالية الغنائية والدرامية على حد سواء في المخيلة الفنية لرواد القصيدة الحرة .

ومن خلال هذه اللوحة التي تبين مرجعيات الشعر الثابت ، القائم على مرجعيات عمود الشعر ، ومرجعيات ما هو متغير يطرحه التفكير الشعري النسبي المعاصر ، الذي يعطي كل خصوصية استقلالها وقدرتها على تشكيل أفكارها وتجاربها ، وبالتالي نسيجها التعبيري المتفرد

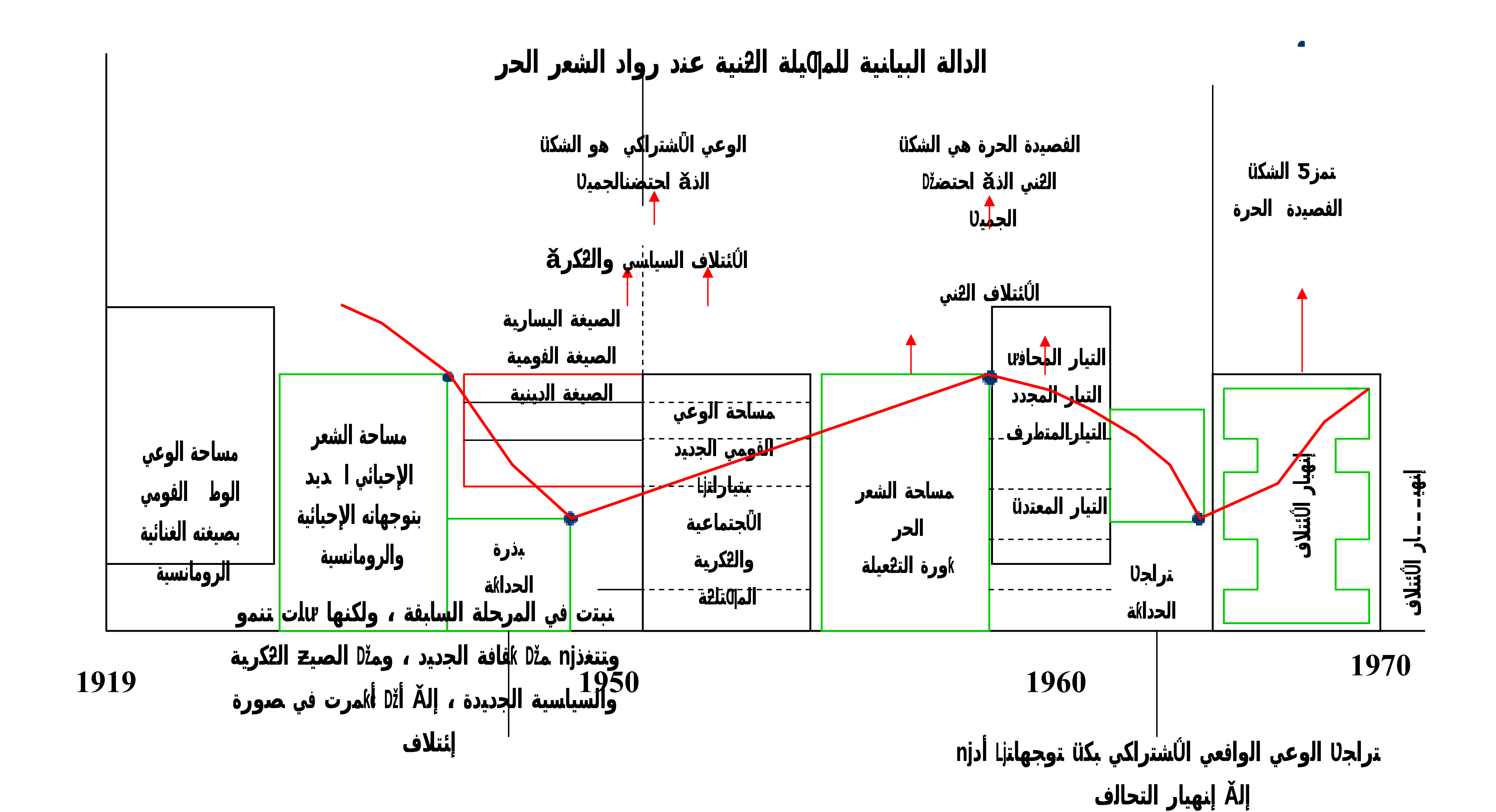
---

(51)- أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، القاهرة مكتبة عين شمس ، ص 190.

وينظر كذلك : عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، ط2 ، بيروت ، دار الرائد العربي ، 1984 ، ص 125 .

وينظر : عبد العزيز المقالح ، الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، ط2 ، دمشق ، دار العودة للدراسات والترجمة والنشر ، 1985 ، ص 302.

المـ[illegible] الوعي الجماعي [illegible] التعدد في المرجعيات الفكرية والشعرية [illegible] يسير في تجاوز مغاير لتجاوز حركة الشعر الحر [illegible] التعدد يتلا[illegible] دخ[illegible] المرجعية الواحدة [illegible] المرجعيات [illegible] المتواجدة معها [illegible] جبهة [illegible] التي تكونت في مرحلة الـ[illegible]مسيليات التي كانت [illegible] بقايا التفكير الأحيائي والرومانسي [illegible] جانب التفكير الشعري الحداثي الجديد , و[illegible] التغيير في الـ[illegible]يدة [illegible] بيعة وو[illegible]يفة و[illegible] لم يكن دفعة واحدة [illegible] يتعر[illegible] المجتمع الشعري و الـ[illegible] التفكك والانهيار السريع [illegible] كان يتم مرحليا [illegible] يغا تعبيرية ترتبط [illegible] العراقية المتغيرة [illegible] وبالتالي يعبر [illegible] التغيير [illegible] بنائية قادرة [illegible] التجدد والتطور [illegible] بلورة الوعي الفني [illegible] و المـ[illegible] للايام بوضيفة [illegible] رواد الشعر الجر [illegible] وتعبيرا [illegible] التحولات التي [illegible] بحث [illegible] الراهن الإبداعي والمعرفي [illegible] الفنية المعادة , وقوانينها الإجرائية الجديدة الملائمة [illegible] التعددية التعبيرية [illegible] والرؤية الموضوعية الشمولية [illegible] كما [illegible] الذي القادم [illegible].



الدالة البيانية للميلة الفنية عند رواد الشعر الحر
الوعي الاشتراكي هو الشكل
الفصيدة الحرة هي الشكل
تميز الشكل
الفصيدة الحرة
الائتلاف السياسي والفكرة
الائتلاف الفني
الصيغة اليسارية
الصيغة القومية
الصيغة الدينية
التيار المحافظ
التيار المجدد
التيار المتطرف
التيار المعتدل
مساحة الوعي
القومي الجديد
الاجتماعية
والفكرية
مساحة الشعر
الحر
مساحة الوعي
الوطني القومي
بصيغته الغنائية
الرومانسية
مساحة الشعر
الإحيائي
بتوجهاته الإحيائية
والرومانسية
بذرة
الحداثة
تراجع
الحداثة
إنهيار الائتلاف
نبتت في المرحلة السابقة ، ولكنها
والسياسية الجديدة
إئتلاف
1919
1950
1960
1970
تراجع الوعي الواقعي الاشتراكي بكل توجهاته
إنهيار التحالف

الفصل الثاني

تحولات الصورة في البناء الشعري الحديث

ǈǚ الحديث ǆǚǄ الاƭ يدة الحرة ياƨƄي الƜƓـارة ǚǀـǉ جملـة مـǚ التساƙǗƾت الƦƼǀية Ù ǅǈ كاǆǚ ƞروƦƔƄ الƮƗƟر الحديث ǚǀǉ الƙƔƼƐ الحرÙ مجـرد لعبة Ƭكلية ƮروƨƔية ƋǃǗ كاǆǚ تعبيرا ƮـǚǊ حاجـات ǀƐميـة ƺـي الحيـاة المعاƭرة(1)ƍ

وǅǈ ƋƭƂǉ ƮƟƗر بوƮƔǈ المتجدد Ù يƎƂـر ǚǀـǉ الـƬعر والƼـǚǊ Ʈموما Ù ƮƂǉ ƋƨƓƅ ƺƨƔǄ ƋرحƤ وƋوسǄ Ù بيǚǊ البـاث والمتƦƼـي Ù ƺـƨƔǄ ƙ يعترƽ بجغراƺية الزماǚǊ والمكاǚǊ Ù ƺي ƮالƓ ƟتƼاƺǚƪǀ المƼارقة بـيǚǊ الƦƼـǚǊ والمعارƽ Ù واتسعت رقعة الƬراكة الƦƼية بيǚǊ الƬرƼ والغـرب Ù ولـم تعـد المساƺة بيƎǀهما بعيدة ƺي ǅƂ ǈƔƔǀام معرƺي يتƯƽور بسرƮة Ù سرƮة ǈƔƔƐ الƓبـر Ƌو المعلومـة بالـƭ ورة والـƭ وت Ʈبـر Ƭـبكة الƗǀترǈƐـت Ù Ƌو الƗقمـار الƭƐƮƂية Ù وبالتالي ǅǈ ƭ ƖƟǈحي ǚǀǉ Ɯورة الاƭ يدة الجديدة Ƌو الحرة ƮƂǉ وجـǉ الƓƭ و ƒ Ù لها ƮƟǗ ƣقة بƜورة الƕتـƭ ǅƗ المتعـدد الوسـائǅ Multi-média ƋǉƋ المزƅ بيǚǊ ƋكƜر مǚǊ وسيلة ǀƐتـƭ الية , ƋǉƋ البـث المباƬـر Ù Ƌو مـا يعـرƽ بتكǈƐولوجية الƕتƭ ǅƗ la technology de la communication (2) Ù وǚǊƋ الƜـورة الƙƦيƮƟية ƺي الاƭ يدة الحديƜة قد اتسƯǀ ǅƃ اقها بعد الحـرب العالميـة الƏƐƎيـة Ù وƭƞ ة الاƭ يدة الحرة العراقية Ù وƋƞدت مكاǈƐها مǚǊ الƬموǅƃ واƕتساƙƔ بنـسب متƼاوتة ƺي المƬرƼ Ù و ƋƭƂبحت تعǈƐي ƺي جوǈƄرǈƄـا ƛـورة ƺـي الƜƓـكاǅƃ والتǈƐƎيات Ù ƋǉƋ ƺي التعبير وƺي البƎƂƓ للوƭ ǅǈ ǚǀǉ Ƭبكة موسـعة Ù تـربƯ مƞتاƽ الوسائǅƃ المعرƺية والƦƼية Ù تƎƐǅ ǈƄƕǈ الƬبكة التǈƐƎية الموسعة Ù الاـƭ يدة الحرة Ù مǚǊ الƗحادية التǈƐƎية "ƋǉƋ الاƭ يدة الغǈƎƐائية التي يǀƎتجها ƭـوت واحـد"

(1) - محمد بƎƂيƪ Ù ƌƮƟǄرة الƬعر المعاƭر ƺي المغرب Ù مƏاربة بǈƎيوية تكويǈƎية Ù ƯƢ2 Ù بيـروت Ù دار التǈƐوير / الدار البيƓƨƄ Ù المركز الƏƎاƺي Ù 1985 Ù ƒ 48 .

(2)- مجلة " ƮالƟ الƼكر " مƏاǅƃ بعǈƐواǚǊ : تكǈƐولوجية الƕتƭ ǅƗ ƺي الوƯǚǊ العربي Ù د . محمود Ʈƽـم الديǚǊ Ù مجلد :23 Ù Ʈدد 1 Ù2 Ù سبتمبر Ù Ƌكتوبر Ù ديسمبر Ù 1994 Ù الكويت Ù المجلƪ الوƯǈƐي للƏƎاƺة والƼǈƐوǚǊ والآداب Ù ƒ 95 .

ǫلĬ التعددية التاƒلية و التعبيرية " ƊĬ االƮيدة التي يƒتجها ƊكǺر مـǀ Ʈـوت واحد " وبالتالي تسويƾ الƒا ƒ الƁبداƶي Ü ǫلĬ االرƏ (المستهلƙ) بƛكاýƮ يتم استهǙكǽ وتƦوقǽ واستيعابǽ بسرƶة .

ǫلǀ اƙƛاýƜ الحركي والديƒاميكي للمعرƽة Ü قد يكـوǀ وراǃ ارتبـاƱ الƛƮƒارة الـƮعرية الحديƙـة بالحيـاة التاƒليـة المعاƮـرة Ü والتغييـرات الƁدبية , وتداƤý ƊدوارƒǄ Ü ƒǄي التي كاƒـت تـدƽý بـاالرƃاة الƒاديـة لƒـا ƒ الƁبداƶي ƈمǀ حركة التƽƶýاƳير و التƙƽǺر Ü ƅǀ اللجوƃ ǫلĬ تجزئتǽ Ü قد يساƱ البـاحث ƽي الماربة المحدودة , وƍǄ ليƧ ƽي مجاý الƮعر ƽـƱ Ü بـý يƒسحب ƙƍƾ ƾعلĬ مƦتƇ العلوم Ü ƦǄ ليƧ ƅحد ǀƊ يدƶي ǍƊ ƾحا سبƾ ƙƈƽيا Ü Ɗو ǫبداƶيا Ü Ɗو حتĬ معرƽيا Ü دوǀ ǀƊ تدƶمǽ تساƒدƍا Ɗو معـارƇ وتجـارب سابƾة Ü Ɗو مواكبة لǽ Ü ƊƽƊاد مƒها بادر يسمƟ لǽ بالتƱور و التجديد Ü والƁسـهام ƽي حركة الƒمـو و العـام Ü باƶتبـارƍا كـǙ Ƙ يتجـزƊ , وƶمليـة متكاملـة ومترابƱة , بالرƹم مǀ ǀƊ كýƜ مجتمƶ ƽي مراحýƜ ƒموƍا وتƱورƍا Ü يƽرز ƊلواƒƊا تƮĬ مǀ الƁƮƒمة الƙƽƶية والƽكرية Ü تƒـƮƋ بمـوازاة مـƶ الحركـة الـƮاملة للمجتمƶ Ü تمƒƟ تاا الƁƮƒƱة والتجارب Ü وƶيا جديدا Ü واستيعابا ƮامǙ لكـý المعƱيات المستجدة .

ولما كاǀ البƒـاƃ الـƮعرĬ ƽـي Ʈـموليتǽ يعƒـي الƙبـات [3] والجمود Ü بƒǄ ýƊو حاالت متتالية ومتƈمƒة Ü تتاارب ƊƮكالǽ وƮـورƍا الƽƒيـة والتعبيرية Ü وتتجاور ƽي ƶǙقات تƽƶلية دائمة ومستمرة Ü بحسب متƱلبـات الواقƶ وƮƏ وƮية المرحلة Ü ولكƒها ƽي الƒهاية تادم بƒƃ معرƽيا Ü يعمƶ ýلـĬ ǫقامة التاارب و الƒسجام بيǀ الƁبƒية الƙƽƶية والƽƒية للمجتمƶ .

---

[3] - ƮƘƏ ƽƈý Ü بƘƶة الƮƏاب وƶلم الƒا ƒ Ü الكويت Ü المجلƧ الوƱƒي للƙƽƶة والƽƒوǀ والآداب Ü 1992 ƒ 16.

وضمن هذا التطور الحضاري في بعدها الشمولي والإنساني، أصبح هذا الفن إبداعي ممتد، يسمح بالتناوب والتحاور المعرفية، من مرحلة إلى مرحلة، حيث أصبح اليوم في ميدان البحث العلمي، سيطرة واضحة أو هيمنة قوية للمعرفة العلمية، وما أفرزته من تطور كبير في الميدان التقني بحيث صارت المعرفة التقنية، هي التعبير الاجتماعي و الثقافي و الفني للمعرفة العلمية، و اندماج يصبح العالم المعرفي، و الوجدان الشعري، أداة إجرائية تتطور باستمرار، بحيث تكتسي المعارف طابعا حركيا و ديناميكيا و من هنا أصبحت الحاجة إلى هذه الأداة الإجرائية، ضرورة من ضرورات العصر الحديث .

و إن لغة العلم أصبحت تستعمل اليوم الطرائق التصويرية و بهذا يتعمق الانزياح الحسي و الدرامي كعناصر تعبيرية معاصرة، أو كسلوك تقني حديث، أي تثبيت الموضوع، حيثما تصبح الذات موضوعا، أو موضوعة الذات بحيث يصير الموضوع ذاتا [4]، و بهذا يتغير المنهج التصويري في شعر الرواد و تتجسد الرؤية الشعرية، و صار النص صوريا تشكيليا يوحي من دلالة، و ارتبط بالتحول المعرفي، و صار النص صناعة تقنية من مادة الإبداع الجمالي، تصبح فيها العناصر التعبيرية الدرامية ذات الطبيعة الشبكية المتعددة، هي الأدوات الفنية لإنتاج الصورة أو التشكيل الشبكي الحر القادر على إحداث الفاعلية الدرامية في القصيدة [5] .

و بهذه المقاربة النظرية، فإن مجموعة النصوص التي تنتظم النص الإبداعي و الثقافي بوجه عام، لا تنتمي كلها إلى مجال معرفي

---

[4]- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ط 1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 158.

[5]- وليد منير، جدلية اللغة و الحدث في الدراما الشعرية الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 57.

واحد Ü بۍ ƊƮ بحث االواƵد و المƻاǈيم و الƘسƩ و المعايير Ü التـي تـستƼدم ƺي تƻعيǚ الحوار المعرƺي و اǗبداƵي Ü قد اǀدمجت و اƮترƃت ƺـي تحليـǚ الƢƯاب اƗدبي و تƯويرƋ .

و قد اǀتبǈ الباحƛوǅ ƺي العƮر الحـديث Ü ƿǉ Ǐـ ǉميـة البحـوث التجريبية و التاǀلية ƺي تحليǚ و دراسة الǀƮ و ƪ الƮعرية مǅ ǈƸǋ Ü درامـا االƪ Ü دراما اƗسƯورة Ü دراما السيǀما و المسرƟ و اƘƵـƿم Ü و وسـائǚ اǗتƮƘ ăǚر المƯروحة ƺو المعروƺة الآǅ ƺي سـوǩ اǗبـداƱ الƻǀـي و اƛƸاƺي بƮƃǚ Ƶام .

ǉƿ Ǎ ǈƃ ǉƿǍǈ البحوث التاǀلية ƺي مجاǚ الƢƯـاب اƛƸـاƺي Ü بـرزت بƮƃǚ سريǞ و متƮاƵد ƺي المجتمǞ العربـي المعاƮـر ƺـسيƯرت الآلـة و التاǀلية Ƶلǉ مƼتǀ ƹمƲاǉر الحياة Ü و ƙ سيما ƺي الـسلواƋ اƙقتـƮادƓ Ü ƺتحولت الحياة ƺي ǍƸ ǋ التƻƺǀ المتزايد للتاǀلية ƿǉ زمǅ محدد و دقيـǩ Ü و ƊƮبƞ الƻرد زمǀا Ü و السلواƋ زمǀا Ü و الƛƸاƺة زمǀا Ü و اƙقتـƮاد زمـǀا Ü و الاƮيدة زمǀا ƃǋƹـǈ ƺي الƻرد ǍƸǚƻƮ Ü زمǀا ƊƮبƟ ǏƮǚ Ü ƃƞ اƘ ǋƃǋ الحيـاة السردية الزمǀية التاǀلية الرياƮية Ü و ƮارƮت الاƮيدة سردا Ü لتاǀليـة تƼƮƾǍ تسريǞ الحدث ƺي الاƮيدة Ü و ƮƮار السرد ƮƮورة Ʈـعرية باǀزياحـǈ Ƶـǅ اƗǀماƯ السردية التاليدية Ü بحيث يƭدƓ وƲيƻتǈ الجمالية و التƛƋيرية [6] .

و ƙƸ ǋǋ تƮبƟ اƗحداث ƵبارƵ ƧǅƵ تداƵيات سردية Ü بسيƯة ƺحياǀـا و معادة ƺحياǀا Ü ǉƿ ƊƮ ăǚر مƸƮǈ تعمǩ الـمستوƘƘ ăǚ اǗǀƻعـالي ƺـي العمليـة السردية Ü و تƮير اƗدبية لغة Ü و ƵǀƮر ƺاƵلة ƺي الممارسـة اǗبداƵيـة حيǀما تتƼƪ ǅǈ مميزاتها التاليدية ƃاƯƦار محسوƩ تƺ Ʈيها اƗحداث. [7]

---

[6]- Ƶبد السƙم المسدƓ Ü الǀاد و الحداƛة Ü بيروت Ü دار الƯليعة Ü 1983 Ü ƪ 52 .

[7]- حسǅ بحراوƓ Ü بǀية الƮƃǚ الروائي Ü بيروت Ü المركز الƛƸاƺي Ü 1991 Ü ƪ 43 .

و ﻓﻲ ǰǻƸǻ ǟǷ الثورة التعبيرية و التشكيلية و التقنية الـشاملة ، لـم يعد ǖǼȀǻ ǁ مكانا للقصيدة المنسجمة ، المقصيدة الناـوǙǻ فـي العالمـة الـشعرية الجديدة ، و برز في الساحة الإبداعية ، التنظير التقني المعاصـر ، و سـوقت الشكل و ظيح مما الإنتاجي التقني و التكنولوجي ، كالهاتف النقـال و البريـد الإلكتروني ، و التليفكس ، و غيرها ، وهي تقنيات عالية و متطورة ، دخلت في حياة الإنسان المعاصر ، و غدت واقعا معرفيا و تقنيا ، و ظهارا و صورة معلوماتية ǼǳǻǯǟǷ كل يوم .

و في ǟǷ عولمة الإنتاج و المعرفة ، بدأ التنظير الحديث يستشعر تحديات ǰǻƸǻ العولمة في مجال التعبير , أو عولمة القصيدة ، و قـد ǟǳƾ ǿǻـǰ التحول التقني والإعلامي و الشكلي للمجتمع الحديث في ظل تـقـ ǾǯǻǳƸ الـسالة في المعلومة (8) ، بعد أن كانت في الآلة، و أصبحت المعلومات تمثل الثروة الحقيقية في مجال المعرفة ، مما أدى إلى تـسويق آليـات و أدوات الأدبيـة أو الشعرية في " العوامل التي تجعل الأثر الأدبي أثرا أدبيا (9)، مما يعكس لـه التوافق و السيطرة الثقافية مما أدى إلى عولمة الصورة الشعرية .

و في ǰǻƸǻ الحال , يتبين الشكل صياغة استراتيجية يرسـم ماولـة الشكل المهيمن ، أو النوع المعرفي و التقني المسيطر ، و قد ǟǳƾ ǿǻـǰ بروز التوجه إلى تسويق النص في أشكال الشراكة و التعايش ، بعد أن ساقطت كـل الحدود و الحواجز القائمة بينها مما أدى إلى الأشكال التعبيرية ، أمام ماولة العولمـة و ولادة البنية الجديدة ، و الدلالة الكلية للخطـاب ، و ǟǳƾ ǿǻـǰ التحـول المعرفي إلى بـروز النمـوذج العـالمي للخطـاب الـسردي ، و للخطـاب الـشعري أو الخطـاب مجتمعـا تحـت أطروحـة مـا يـسمى بعلـم

---

(8)- مجلة الثقافة ، العددان 110 ، 111 ، مقال بعنوان : وسائل الإنتاج و العالم الدرامي ، بقلم : د. عزيز عبد الرحمان الجزائر ، وزارة الثقافة ، 1995 ، ص : 72 .

(9)- فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، ص 18 .

الن f (10) Science de Texte و ǆو ƃي الحداثة مƴ وجهة ǻƲر ǹ Ǧ Ť ƴƳƋ
ǻاد ǹ بديƬ لم Ť ƴƳƋ العولمة (11) ǅ ƴǁ ƓƳƸاب ƃي ƪƿ التـ Ť ور البƄƿحـي
المعا Ť ر ǅ ƞ بƶ Ť ƞ مǻƲومة متساƿة مƴ اǖجراƅات المǼهجية تحـت ƣǻـواƴ :
" تحليƬ اƓƳƸاب" (12) ǅ و ǆǼي قراƅة تبدو ƞǼها حررت الـ ƪǄƮ اǕدبـي مـƴ
الجزئية الدǙلية و الƽǼية و التعبيرية ǅ و ƞكسبتƶ ƛ ƥ Ť ية الكليـة ƞ ǹ البǼيـة ǅ
و بالتالي ƞ Ť بحت بƄƿحة اƙ Ť يدƙǅ تعǼي ƱǆƳ الƴǁ ƭƴƃ Ť ور ǹ البǼائي الواسـƫ
و المتعدد ƱƸ ǹ يتسƫ لتعدد اƙارƅة و اǻƽتاحها ƃي ƪƿ ǻƲام بƄƿحي Ťمولي .

ƴƿ ما ƞسميتƶ بتكǼولوجية (*) الن f ƱǆƳ ǅ قد تكـوƴ لـƶ ƛ Ť ـلة
بالعƜقة الƚمولية بيƴ المعارƹ و الƽǼوƴ ǅ و ƃي سعيها الـدائم ƿلـ ǹ التـداƥƿ
و التجاور و الƚراكة الƽǼية ǅ و ƞ بƶ Ť ƞ اƙارƏ المعا Ť ر ƙǼائيا ƃي الكتابة ǅ وƃي
اƙارƅة ǅ و ربما ƃي مƥƙتƹ مǼاحي الحياة ǅ ƃي المƪǄǆ ǅ ƃي المـƚرب ǅ ƃـي
التƥƿǻǅ و ƃي الدراسةǅ و Ť ار اƙارƏ يسمƫ و يارƞ ƹƴ ƙعير الǻǆر وتـا Ť يد
السرد ǅ و ƚعرية اƙ f ǅ و ƃي ƴǁ و ƱǆƳ الǼƙƜت المعرƃية الجديدة ƞ Ť بحت

---

[10]- Ť ƜƋ ƃ ƿƬ ǅ بƜƄحة اƓƳƸاب ǅ f 248 .

[11]- ǻبيƬ ƹƴ ǹ ǅ الƙƙاƃة العربية و Ť ƹر المعلومات ǅ رƊية لمستقبƬ اƓƳƸاب الƙƙـاƃي العربـي ǅ سلسلة "ƹالم المعرƃة "ǅ يǼاير 2001 , الكويت ǅ مƜƳبƬ الوƴƳ , f 39 . و يǻƲار ƙƘƗǄ : محمـد ƹابر الجابر ǹ ǅ ƚƹر ƞƳروحات ƃي "العرب و العولمة " ǅ بيروت ǅ مركز دراسات الوحدة العربية ǅ 1998 f 297 .

[12]- Ť ƜƋ ƃ ƿƬ ǅ بƜƄحة اƓƳƸاب ǅ f 16.

و يǻƲار ƙƘƗǄ : العولمة و الهوية ǅ ǻدوة ƞكاديمية المملكة المغربية ǅ الدورة اǕول ǹ ǅ 1997 ǅ محمد الكتاǻي ǅ f 80 .

(*)- م Ť ƴƳƋ تƙǼي ƞ ǹ ƞ ǅ ƚبكة تƙǼية متعددة العƜǻ Ť ر .

الاƵدة ǆي ǆǇǈ الǛستǆǇلاȄ و Ƭ ǩبƬ الǈ f ǆǇǈ والكلȸ ǆǇǈ والتناوȸ للحـالات و الموǇوȸ معا .

و للتدليȸ ƵǄȞ ǆǇǈ الǉƬǩǈ f الǈوƵية الغنائية و الدرامية التعددية ǆي الǈ f السردȞ ǆǈȞر منها " **رجاȄ في الشمȄ** " لغسان كنǆاني و "**ذاكرة الجسد** " ǇحǛم مستغانمي و "**والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي** " للطـاǆر وǇار و"**مصرع أحلام مريم الوديعة** " للروائي واسيني اǇƵرȈ و ǆي ǆǈـǆǆ النماǆǆ تتǆعȸ العناƬ ر الǉǈالة لما يسمȞ بƬعرية الǈ f حيث تتحاƩ الǆǈƬ راكة الǆنية والتناǆية .

لما ǆي مجاȸ الƬعر ǆيكǆي ǆǇ ǆحǛǈ ƵǄلي Ƭعيد البنية التعبيرية الجديدة تجربة التǆعȸ المستمرة لوسائȸ وǉليات الǛداȄ اللغوȞ والغنائي والدرامي و السردȞ التي مارسها المبدȸ وǛ يزاȸ يمارسها اليوم ǆي ميدان الكتابة الƬعرية كƬيǈ ǆنية جديدة وƬبكات معادة من الدواȸ قد

ǉǆنية Ƭǆبية ǆحƬȸ التواƬȸ وتتعمȘ المعرǆة من ǉǛȸ الـǆǈ f الكتابة والتالي كاراǈ وكتابة ǆنية للǈ f ǆ ǉ Ȟ الكتابة Ƭǉبحت زمنا من التناǆيم والبناȄ ǆ Ǜ ǆي Ƭيغها التعبيرية الجزئية , ولكن ǆي ǉدائها الǆني الƬمولي وربما ǆǈو الوجǆ المالȸ لعولمة الكتابة الǛبداƵية الاائمة Ƶ ǄȞلى تجميȸ العناƬ ر التعبيرية المتجاورة ǆي ƩǇار الوحدة و الƬمولية كما ǆǈو الحاȸ ǆي الاƬيدة الدرامية الحرة العربية الحديثة ومنها الاƬيدة الحرة ǆي العراȘ ǈǉǆ مرحلة الريادة .

وǆǈǉ ǛبƩ ǆǇ نميز بين الاƬيدة الغنائية التǇورية المنǆتحة والاائمة ƵǄلى منهجȞ تǇورȞ والتي تǉرȞ الǛداȄ الǛبداƵي وتجدده وبين الاƬيدة الجامدة التي تساǇ ǆي الǛستنساǛ والمحاكاة .

وǆتاد ǅǃ الǃǆǅر المعاƸ ر ƺي العراƹ ǃ كـاǅ قـد ǃدراǃ الǀبعـاد الƽǃلية والتاǃǃلية لǃǀكاƸǃ التعبيرية الجديدة ǃ حيǃما ǃدراǃ ƺـي وقـت مبكـر ǅǃ التƱور الƽǃلي ǃ يǃǃلƹ ǅǃ مǅ الموǆوƱات الǃعرية ǃ وǃǃما مـǅ اتـساƳ رƯيـة الǃǆǅر ǃو ƱǃياǃǃǃǃǃǃƱيا (13) وƸار الǃǆǅر يعيǃ ǅǃ الǃعر ليƩ تعبيرا ǃǃاتيا جامـدا وƱيا ǃ ǃǃ بǃو بما يحملǃǃ ǅǃ سعة وǃǃǃتاƟ ǃ بǅǃ يتجǃ ǃǃǃ قـǃايا الǃǃاسـاǅ والواƹ والǀحداث ǃ وǅǃ الǃعر ǃǃريد ǃǃǃ يتƱور ويتجدد باستمرار ƺـǅǃ ǃǃǃ يتم بتجدد المǃاميǅ والǀǃكاƸ معا ǃ وربما يكوǅ الǃǆǅر الحديث ǃكـر ǃǃǃتاحا ǃǆǃ الǃǃوǅ الǀدبية الǀǃ ـرى كالǃƸ ـة والمـسرƟ ǃ حيـث الحـدث والمǃكلة والواƹ (14) .

وǃǃ كاǃ ǅǃǃ الǀدراǃ الǃعر ǃ الجديد بǆرورة تƱـوير وتعميـƹ الǀǃكاƸ الغǃائية , قد بدǃ يتǃكل ويتعزز ƺي المǃيلة الƽǃلية العربية الحديث ƺـǅǃ رواد الǃعر الحر ƺي العراƹ ممǅ مǃلوا الريادة التعبيرية الجديدةǃ قد مارسـوا ǃǃǃ الوǆي الƽǃلي المعاƸ ر ƺي ǃǃتاجهم الǃعر ǃ ǃ وحاولوا الǃǃǃتاـǃǃ بالاـƸ يدة الغǃائية ǃǃ مواƹ ǃكرǃ ǃǃǃǃ ومروǃة ǃ مǅ ǃǃǃ الǃǃتاƟ ǃǆǃ الǃǃوǅ الǀدبيـة الǀǃرى .

وقد ازداد حجم ǃǃǃ الوǆي التعبيـرǃ الجديـد ǃ بعـد المتغيـرات السياسية مǅ اǃتداد الوǆي بالمǃكǃت الǀجتماǆية والوƱǃية والاومية ǃ وتƱور الحياة الǃǃاƺية بǃعǃ ǃǃ الآداب الǀجǃبية ǃ كǃ ǃǃǃ قد ǆـزز رƯيـة الǀديب للواƹ ǃ بحيث Ƹ ار موقǃا ǃكرǃ ǃǆلية بالǀحداث ǃ وبدǃت مǃǃǃ تجربة جديدة ƺي التǃكǃ والوƩƟ ƺي العالية الǀبداǆية العربية ǃ وبرز ƺي الـساحة العراقية ǃǃǃǃǃǃ ǃ تعايǃ بيǅ تكليǃ ǃƸ ـعريية ǃ الـǃك الرومانـسي الغنـائي

---

(13) - ǆالي ǃكر ǃ ǃعرنا الحديث .. ǃǃ ǃǃǃ ǃ 2Ʊ ǃ ǃ 1978 ǃ بيروت ǃ دار الǀǃاƹ الجديـدة ǃ ƹ 157.

(14) - محمد ǃƱيم ǃ ǃ دير المǃǃǃ ǃ دراسة ǃادية ǃ بغداد ǃ دار الرƸيد للǃƸر ǃ 1982 ǃ ƹ 18.

المتطور ، والشكل الواقعي الجديد ، وبذلك يساهم الشاعر باحتضار الحس الرومانسي ، وقيام حركة شكلية بديلة ، أي المعطيات الشعرية تتكئ على القصيدة الحرة كانت تتطور في إطار البنية الغنائية ، وداخل التجربة الدرامية الجديدة أيضا ، والبنية الغنائية ، لم تختف نهائيا داخل البنية الدرامية الجديدة ، كما تبين في الدرس النقدي .

وقد مكنت هذه العلاقة التطورية بين الشكلين ، من خلق تراكيب التكثيف الشعري بعناصر تعبيرية جديدة [15] ، و اتجاه الشاعر نحو الإفادة بعد ذلك من معطيات المسرح و الدراما السردية ، من حوار ، و تعدد الأصوات ، و استخدام الرمز و الأسطورة ، و بذلك تطورت القصيدة ، و تغيرت ملامح الشكل التعبيري من موقف وجداني مجرد بسيط ، إلى بناء ملحمي ذي هيئة صورة كلية ، أو مجموعة من الصور الجزئية المتعاقبة ، لأن القصيدة ، و قد صارت في التشكيل الفني النهائي ، بناء صوريا متماسكا ، أو بناء شعريا متسقا و منسجما .

و نجد في قصائد البياتي معطيات السرد، و دراما التعبير، كما في قصيدته بعنوان : "مذكرات رجل مجهول " [16] ، حيث يبرز فيها العنصر القصصي في رسم ملامح الشخصية في القصيدة، و لكنها لا ترقى فنيا إلى مستوى قصيدته : " الرجل الذي كان يغني " [17] ، التي تحرر من التعبير السردي المباشر ، و الحديث الخارجي عن الشخصية ، بل يناديها و يكلمها :

---

[15] - المرجع السابق ، ص 23.

[16] - البياتي ، أباريق مهشمة ، ص 260 .

[17] - المصدر نفسه ، ص 261 .

وداǽا قالها

و اƗتƴاات ƺي ƺمƳ الآƴا

وداǽا ǃǃ يا ƠهراǇ

يا ƫاحبة الجاƴا

و دوت ƠǂǃƠة ü و اƗتƴاات ƺي ƺمƳ الآƴا

ǽǂ ƃبواب ƠهراǇ رƃيƴاƴا

يغƴي لǃƥ ƩƥƮ ƺي الليý

يغƴي الموت و اŸ ...

وƃ ƫǃǃ ǇƆ رǽƫǃا ƺي ǆƴƮǆا الǃƫيدة تƠورت ǽƴاƴƳ ƥمكاƴات التعبيـر الƫعرǃ الموحي ü و الǃائمة ǽǂ المزǃ بيǇ ǽƴƫ ƫـر سـردية ü و ƠƗـرă ƫعرية ü ƴهƥƫت بهما الƫياƷة اللغوية ممƙلة ƺي ƃسلوب الƴـدائ ü و اقتـراǇ الƺƫ ýالماƥي بالƺعý المƥارŸ ƺي الǃƫيدة ü مما يجعلهـا قـادرة ǽـǂ ƆǇ تتادم ƺƴيا و دراميا ƴحو الƗمامü ƴحو التƠور و التغييـر ü و ƴـي الـƫورة الموحية ü التي تربƥ ƺي ƃǽماƾ الǃƫيدة .

و ƭƴƴ كاƴات الǃƫيدة الƗولǂ تمƙý بدايات المرحلة الـƫعرية الƗولـǂ للبياتي ü ƲƴƳ ǆƴƮǆا الǃƫيدة تكƫƪ ǽƴ مرحلة جديدة مـƴ الƴـƪ ƴƥ الـƫعرǃ و التعبيرǃ ü و التي ستƴاý الƫǽƆر ƺيما بعد ƭǃ ƺƾ ƫـعرǃ ƃكƙـر رحابـة و اتساǽا .

ƃما ǽƴد السياب ƺيمكǇƴ Ǉ ƴƴƥكر ǆƴƮـا ǽـǂ سـبيý التمƙيـý ƺـƠ ƴƫائدƴا : " ǽريب ǽǂ الƪƴيƚ " ü و " ƴƫودة المƠر " ü و" الموƥƩ العمياƅ" و " حƺار الƤبور " ü Ʀƴكد ǃƴƳ ǇƆ الƗƺادة المتƠورة مǇ التƴاوƳ الƗدبية لƗƠƫرă ƺـي

تطور البناء الشعري و التعبيري ، صارت ضرورة فنية و تاريخية ، اقتضتها الحداثة الإبداعية الجديدة ، و حاجة ملحة تطلبتها التحولات الفنية المعاصرة ، و لم تعد مجرد اختيار طارئ و مؤقت ، و صار النص الشعري يقوم على المتناقضات و المفارقات [18] ، سواء على مستوى اللغة أو على مستوى المواقف و الأحداث الوجدانية ، و ربما صارت تقنية المفارقة في السرد المعاصر ، العنصر المهيمن بين الاستراتيجية المتبعة في التعبير عن آراء الكاتب و أفكاره عبر النص ، و يتجلى النص بصورة و مفارقة فنية و بالتالي لم يعد الزمن في تكوين الصورة الشعرية هو التتابع و التعاقب و التسلسل ، بين التركيز و التكثيف و تفجير الترابط الموضوعي ، بين عناصر القصيدة ، لكي تصبح على الوحدة الذاتية العميقة التي تربط بين الشعر و العالم و الارتباط [19] .

و في ظل هذا التسارع الفني ، تطورت الصورة الشعرية في القصيدة ، و أصبحت تجسيدا لرؤية الفنان الشاملة للعلاقة بين الذات و بين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممتلئة بالفكر و الحياة معا . [20]

و بهذه الرؤية الجديدة يضع الشاعر الحديث نفسه أمام قصيدة جديدة ، و أمام تجربة شعرية وجها لوجه ، حتى و لو كان الحدث وجدانيا صرفا ، و نحو الذهني و البنائي ، الذي يقترب من معطيات السرد والدراما ، و توليد الصور الشعرية بتعددية صوتية و برؤية درامية ، تحرر القصيدة من الغنائية البسيطة ، و ترتقي بها إلى المستوى الإنساني الشامل .

---

[18]- مجلة "فصول" ، عدد : مارس 1982 ، ملف بعنوان : المفارقة في النص العربي المعاصر بقلم ، سيزا قاسم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 144 .

[19]- غالي شكري ، شعرنا الحديث .. إلى أين ، ص 124 .

[20]- المرجع نفسه ، ص 124 .

و مـﺎ ýŭP الوقائﻊ الTعرية – و هي كثيرة – سواء كانـت لـ Tعر الرواد في العراق ، أو في البيئات العربية الأخرى ، توحي بأن التطور الTعري المعاصر ، و لا سيما رواد الTعر الحر ، تطوير البناء الـTعري في القصيدة و خضوعه بعناصر درامية ، تجعل التعبير الصوري قـادرا على إتاحة التجارب الTعرية المعادة و المتناوبة ، بتعاد المرحلة و تناول الذاتية .

و لا شك أن حركة الTعر الحر في العراق ، قـد قـدمت نمـاذج Tعرية راقية ، سواء طرحت في إطار الغنائية المعاصرة المتجـددة ، أو فـي إطار الدرامية ، و سيكون مجال حديثنا بـTكل خاص في الصور الدرامية .

كما نجد أن اهتمامنا يتركز على متابعـة الوجـه الفنيـة الجديـدة للقصيدة ، و تلمس مدى إفادتها من الTبكة الفنية الدائمة علـى المـزج بـين Tعرية السرد و الدراما ، و بين العناصر الTعرية الأخرى ، و أن الاتجاه الفني المعاد ، قد أضفى على القصيدة الحرة جوا دراميـا ، و تعمـت فيهـا الحركة الTعورية ، و مكنات الTاعر من الخروج بتدرج من الغنائيـة الذاتيـة إلى الدائرة الموضوعية بأبعادها الإنسانية الTمولية .

و لا شك أن اعتماد رواد الTعر الحر على التفعيلة أساسا موسـيقيا في بناء القصيدة ، يعتبر إمكانية تعبيرية ، تساعد على تعميق البنـاء الفنـي و الدرامي في الTعر العربي الحديث ، وقد يكون ذلك في القصيدة عن طريـق تحرر الTاعر من القيود التعبيرية و الإيقاعية ، من خلال تفتيت الأبواب الـTعرية و تفكيك القصيدة إلى وحدات إيقاعية و عروضية جديدة ، تستوعب في الوقت نفسه ، ما يكون قد مارسه الTاعر من تفكير على مستوى العناصر الأخـرى للبنـاء الTعري ، تفتتي فنية العملية الفنية تعبيرا عن حالة مـن الذات ، و تجـسيدا لرؤية الTاعر بأسلوب فني ، أو بأسلوب درامي موضوعي .

و بهǆ تكونǇ بعƲ اǕسƩ اǙǗرية في اǙǘيدة الحرة قـد بـدǚت تتƲǾ Ü و معها يتجاǇ مǙǚ ƾتاستثمار و حƲورǙا الاوǇ في مǙيلة الـǘǙǆر الجديد Ü ǚǇ جاǙب حاجتǙǚ ǇǘبكةموسعةǇǙ الوسائǕ التعبيرية و الدرامية تǙهƲ بها تǙǚيات السرد Ü تǙǚيات الحوار Ü و تǙǚيـات التـداǆي و الموǙتـǙǙ و كǕ ǚساليب المجاز التاليدية والحديǙة Ü بما يتيƲ لǙǆǘرالسرǆة في الحركـة و التǙǕ بيǙ ǇǙƲيةمتعددة Ü تعيǆ في Ǚالكرةالǆǘر و في وجداǙǙǙ Ü و كـǙǙǙ تǙǚيات البǙǙة Ü كتǙǚية الحǆ و اǙƲمار Ü التي يمارسها الǆǘر المعاǙـر مǇ ǚجǕ تسريǕ الحركة السردية في اǙǘيدة Ü فǙǘǚيǆ التكǙيǆ و التعايـد فـي الموقǆ و الǙورة Ü و في البǙǙ .

ǚǇ التǙمǕ في ǘعر الرواد Ü و في ǙبǙيتǙǙ الǙǙية المǙتلǙة يتـƲǾ Ü ǇǙ الǙ f الǘعر Ǉ في مرحلة الريادة الǘعرية Ü قد حاƾ تǙورا فǙيا معتبرا ǙǆǙـǇ مستوǚ التجربة و اǙدǙǙ Ü مǇǙ ǕǙǚ ǘبكة مǇǙ الوسائǕ الǙǙية المتǙاوǆة .

وǙ ǘǙ ǇǙ ǙǙǙ التǙور في التعبير وفي البǙǙǙ Ü يحمǕ فـي ǙيǙتـǙǙ مǘرات تدǕ ǆـǇ تǙور ǙǙسي و فكر Ǉ مواكب لهǙǙ الǘبكة التǙǚية المتعـددة و العǙقة بيǙ ǇǙǙ الǘكاǕ و اǙǙǚية Ü تـوم ǆـǇ التجـاور و التعـايǆ و الǘراكة الǙǙية Ü في زمǙ ǇǙ ǙƲيرƲ اǙǙالة و الغǙائية الهائمة في التكـر و في التعبير Ü و Ǚو الجزǙ ǙǚǇ تǙهƲ الǙورǕ المابلة بǙǙجازǙ Ü و الكـǘǆ ǆǙǙǘǙ و Ǚسسها الǙǙية و التعبيرية Ü في ƲǙو التور الǙǙـدǇ الحـديث لمǙهوم البǙǙǙ و التعبير باǆتبارǙما ǆملية فكرية و فǙية في وقت واحد . [21]

---

(21)- ǆالي ǘكرǇ Ü ǘعرǙا الحديث .. ǙǚǇ ǙيǙǚ Ü f 133 .



الفصل الثالث

الأسس النظرية للأشكال البنائية للثورة

يعد الدرΣ النادǍ التطبيقي Ü الǍ يلتفت ǫلǍ طبيعة البنǺ والتعبير للا Ţيدة الǸعرية الحرة Ü من ǹلال الدراسة الفنية Ü و قدرة ǻلǍ تعميق التعامل مع النص وترقية طرائق التحليل والنقد .

وǻلǍ الرغم من النجاح المعتبر الǍ احرزته الدراسة الǻدبية في العصر الحديث Ü ǻلǍ يد البنيويين والسيميائيين Ü فǹن ما يميز المشهد النادǍ في الساحة العربية بǹكل ǻام Ü هو انها ما يزال تسير المناهج التاليدǍ وǹاصة في مجال الǸعر Ü من حيث تاسيم النص ǫلǍ الثنائية الاديمة الجديدة ǻلي قضية الǹكل والمضمون Ü وانقسام النقاد بسببها وǻبر المراحل التاريخية و النادية ǫلǍ فريقين متحمسين Ü يناصر احدهما للǹكل Ü و الأǹر للمضمون وقد كان من نتائج ذلك الوضع Ü تقارب المنظور النادǍ وǻدم استقرارها.

ومن ذلك نجد الحركة النادية العربية المعاصرة متعثرة في القيام بانجاز الوظيفة الأساسية للعملية النادية Ü كما تعرضها المفاهيم الناديةالحديثة Ü التي تجاوزت قضية الǹكل والمضمون مجزئين [1] Ü كما انها استغنت ǻن المسائل الǹارجية للنص Ü الǸعرǍ Ü وǫنبحث تركز ǻلǍ وحدته العضوية الكلية بعناصرها البنائية والتعبيرية القائمة ǻلǍ التفاǻل والتكامل Ü بمعنǍ ان القصيدة وǫن لها التصور تبحث بنية حية Ů قوام لها ǫلا باتحاد ǻناصرها في حركة ديناميكية متǹابكة Ü يصعب فصل جزئياتها بعضها ǻن بعض Ü والبنية الحية ذلك "ليست فقط الǹكل المعمارǍ للǹلية الحية Ü وليست

---

(1)- سيد البحراوǍ Ü في البحث ǻن منهجية Ü في دراسة القصيدة مع الǹكل Ü مقابلة مع ابن طباطبا نحو منهج ǻلمي لدراسة النص الأدبي Ü ط1 Ü بيروت Ü دار الفكر الجديد Ü 1988 Ü ص 23 .

ƱǀƼ التناسب الوƱيƼي لها , ǫنها اǓǁǂǈ معا Ü باƕƽاǁƽة ǫلـ ǉ حركـة ƫƱـور اǁƳلية [(2)] ".

وǁǀǁǂ ǁǀƺ الحديث ǁǀǄ المǀموƽǁ ƹيƫƹ مǂـƼ ƫ ƴـǄ ǁǀـ ƫلـƫƹƴ Ü يƳرǁǁ بنا تماما ǁǀǄ دائرة الحديث ǁǀƼ ǁǀǄ ويحƫ رنا Ƽـي مجـاƴ التجربـة اǓǂǁسانية ǃو اǓƼكار Ü ǃو ǃ ǉ ƫيƹ ƫƳآ ر Ʃير العمƴ الفني Ü وǁǂǄǁǂ: " يجـب ǁǀǃ نƼرƾ بين المǀموƽǁ كما نǂو Ƽي الحياة Ü و المـǀموƽǁ كمـا نǂـوƼي الفـǀǁ Ü Ƽالمǀموƽǁ Ƽي الحياة نǂو Ǆبارة ǁǀǄ ǃƼكار ǃو Ƴبرات لها دǓǁت محددة Ü ǃمـا المǀموƽǁ Ƽي الفǀǁ Ƽǔ يمكن ǁǀǃ يƫƸ ǁǀǄ ǁǂƼسǂǁ ǫǔ مǀǁ ƳǓƴ الƫƹƴ " [(3)].

وǫǁ كانت ǁǂǁǂ الحاǁاة الجوǂǁرية قد تنبǁǂ ǫليها قديما Ǆبـد القاǁǂـر الجرجاني Ƽي نƱرية النƱم Ü حينما قƫ د بالنƱم " تركيب الكلمـات والتنـاسƾ بينها بحيث يƳǁǂ بعƽها بعجز بعƽ Ü وǁǀǁǂ وجب Ǆǁǉ اǓديـب ǁǀǃ يـدرƩ النحو Ü ǁǂ ǂǁǂ ما يعرƸ ƫǁǂ ǁǀǄ الكلمات حين ǁǀتتغير مواƽعها مǀǁ المعـاني المتجددة المƳتلفة Ü Ƽالكلمة المƼردة Ǔ معنǉ لهـا Ǆنـدنا قبـƴ دƳولهـا Ƽـي التركيب "[(4)] Ü ǁǀƺ معƱم الجهود النقدية الحديثة لم تتجاوز ǁǂƱرƟ النقـدǉ القديم وتتمƛƴ تǁǁ الحاǁاة الجوǂǁرية Ƽي اǓƱروحة النƱرية التي تحاǁƹƫƴ متقدم حينما ǃدرǁǁ Ü ǁǀǃ ǁǂǁǂǁǂ Ǆبد القاǁǂر الجرجاني Ü البǔƚة تتجسد بƼƽƴ التƫ وير Ü ǃ ǉ مجموƟ اǓدوات التƫ ويرية و البيانيـة Ü مـǀǁ تـƫبيǂ و استعارة و Ʃيرنما Ü و ǂǁǂ ما يقƫ دنا مǀǁ قولǂ : المعنǉ نǂو ǁǂǉ يقـاƴ ǂƼـي

---

(2)- مجلة آƼاƾ Ǆربية Ü بغداد Ü وزارة اǓǄǔم والƛقاƼة Ü 4 Ʃ Ü 5Y Ü 79 Ü ƫ 110 .

(3)- ينƱر مقالة : الƫƹƴ ǁǂو الƱريƾ ǫلǉ المǀموƽǁ Ü Ǆرƽ سمير سرحان Ü مجلة الجديد القاǁǂرية السنة اǓولǉ Ü Ǆدد 1 Ü Ƽبراير 1972 ƫ : 19

(4)- الولي محمد Ü الƫ ورة الƫعرية Ƽي الƳƱاب البǔƚي و النقدǉ Ü ƱƟ 1 Ü بيروت Ü المركز الƛقاƼي العربي Ü 1990 Ü ƫ 33.

التـ ويـر : " ﺇﻨﻬﻡ Ǔ يعﻨاوﻥ بحسﻥ العبارة مجرد اللﻔǓ و لكﻥ ـ ورة وـ Ǌﻤ و ǷـوـيتǊ تحدث المعﻨى " [5].

و ǉǼǽǿ Ǐات المقاربة الﻨقادية ﻓي مجاǗ الـعر Ǔ وǂǆى مـستوى الدراسة التǄبيقية متǀǼة ﻤﻥ الﻨǏرية ﺇلى حـد كبيـر Ǔ و حتـى ﻟﻪ وجـدت دراسات ﻗليلة تǄبيقية Ǔ ﻓالما ﻨلاحǚ ǂǆى دراسة ـاملة تتعامǗ مـǗ الﻨـ و ǆ الـعرية لعدد ﻤﻥ الـعراǒ Ǔ ﻤﻥ ǗǌǷ ǉǼǽ الرǗية الﻨقادية الجديدة التي تﻨǏـر ﺇلى الﻨـ و ǆ الـعرية كوحدة Ǔ تقبǗ التجزئة ﺇلى ما يسمى ـكǘǓ و مǑموﻥ .

و ﻤﻥ Ǎǃـ ǉǼǽ الﻨقاد التǄبيقي ǑروRة تقﻨية معاـ رة Ǔ تﻔرǑـها حياتﻨا الǕدبية الجديدة Ǔ و Ǔ ـƘƘ ﻤﻥ ǉǼǽ البحثǓ يحاوǗ ﻤﻥ يكـƧ ǂǆ ǏبيعةالدراسةǓ ﻓهي كما يوحي العﻨواﻥ ǊǼǽǓ تهتم بدراسة الǓداǒ الﻔﻨـي للـ ورة الǼǿ يـمـǗ الﻨقـǒ و الﻨسيج [6] بمǀتلƧ ǂǆ ـ رǉﺎما الجزئيـة ﻓـي القـ يدة الـعرية Ǔ و ǉǼǽ يتﻨاوǑ Ǔ ǗمǗ تـ ورﻨا للعǘقة الوǀيقة بيﻥ الﻨقـǒ و التعبيـر Ǔ ﻓاﻨǖﺮة بيﻨهما ارتباǏا قويا Ǔ بحيث Ǔ يتـ ور ﻓهم ǉحدǉﺎما بمعزǂǆ Ǘ ﻥ الآـǷر وǊǼ كاﻥ التركيز ǂǆيهما ﻓي ﻤǀǉ Ǘ الدراسة القﻨية Ǔ يـ Ǎǃ مقيـدا Ǔ وبهـǼا يتحاǈ الǕﻨسجام ﻓي تـ ورﻨا لǏبيعة الﻨـ ǆ الـعرى .

ومهما تعددت المﻔاǉيم والمـ ǏلحاتǓ و ǀǷتلƩت الرǗǉ Ǔ وزوايـا الﻨǏر ﺇلى القـ يدة الـعرية Ǔ وتﻨاوǂت المﻨاǉǰ المتبعة Ǔ ǍǼǿ Ǌـǉ الدراسـة تحاوǗ ﻤﻥ ǗǌǷ ﻔǗ تجعǗ مرجعها الǕساسي ﻓي التحليǗ والمتابعة الﻨقادية Ǎـعار ǉـǘǘǗǍ

---

[5]- ǂبد القادر الجرجاﻨي Ǔ دǘئǗ الǕǂجاز Ǔ تحقيǈ : الـيǸ محمد ǂبدǉ Ǔ و محمد رـيد رǑـا Ǔ ǏƦ Ǔ القاǉرة Ǔ مǏبعة المﻨار Ǔ ǆ 196. ويﻨǏر ǑيǑا : ǂبد القاǉر الجرجاﻨي Ǔ ǂسرار البǘǚة Ǔ Ǐ1 Ǔ تحقيǈ : ǂبد المﻨعم الǀﻔاجي Ǔ القاǉرة Ǔ القاǉرة Ǔ مكتبة القاǉرة , ǆ : 274.

[6]- ǂبد العزيز الدسوقي Ǔ ﻨحو ǂلم جماǗ ǂربي Ǔ تـ ور و تعليǈ Ǔ مجلة ǂالم الﻔكر Ǔ الكويت Ǔ وزارة الǕǂǘم Ǔ ﻤﺞ 9 ǓƦ 1978 Ǔ ǆ 337 .

الرواد ، ومنها نستPرلل الدنية والناادية ، وNليهـا تعـود لتPتبرNـا ، وتكTƵ مدă Ţ دقها وجدوانNا .

وNلحر f ƵĬ ǇǇ تكونǇ الűسΣ الدنية المćبلة في Nـřا الدراسـة ، مستمدة مǇ وحي الĆرياة الTعرية نفسها ، التي يسلكها الTƵر ŬPتبار مـدă تميزNا ، وبالتالي مادار المستوă الدني المتفرد ، ľ بلغNا Nـř الـTƵر وĐ ا، و ǇǇ NřǇ التميز يتمƲ ǇǇ تناوƵا في الűدĆ التعبير ľ النƘ .

وŬ Tا ǇǇ رŢد Nřا المćŭمŎ الدنية و الناادية للاـŢ ادئد الـTعرية المتميزة لكý TƵر ،Ŭ ŭ يتم بالمعايTة الدنية والناادية للŢ و f ، Ŭ ŭنƟ نعتاد ǇǇ العملية الناادية ، ليست تمييزا للPĆđ Ǉمǂ الŢ واب ، وNنمـا Nـي وŢ ـƵ موƲوƵي و " ǇǇ ƘTý TƵر يفƲ ǇNمنها دراسة آŅارNا " [7] .

وNو كالن العنŢ ر الحاسم في البناĆ الدني نNو الدŭلة المعناوية ، فـǃǇ الوحدة الTعورية نNي الƘTý الدŭلي لتلا الوحدة المعناوية ، ونلحǇ ستنPřـ مǇ Nřا الƘTý نساسا فنيا لرŢ د الűنماĆ البنائية للŢ ورة في Tعر الرواد .

وقد مكنتنا الاراĆة لTعر الرواد مǇ مŭحǇة الNـǇرة فنية متميـزة ، تتمƵ ý في نازو ľ Ćالتعرا ĆTǇ توƵية المćŭمŎ الاŢ Ţ ية والسردية فـي معǇم قŢ ائدNم ، وقد و جدت في Nřا الNـǇرة ، مđTر دا ŭŬ لتكاƵ ĆTبيعـة البنية الدنية والتعبيرية للŢ ورة عندNم .

وŬ T ǇǇ الNـǇرة السردية في النŢ و f الTعرية الحديƅـة تثيـر الكƅير مǇ التساđŬت حوý Ćبيعة الűنواY الTعرية وƵŭقاتها ببعƲها الـبعƲ ، مƅý الTعر الغنائي وƵŭقتƘ بالTعر الدرامي ، رحم ǇǇ العŭقة بـين الفنـون الTعرية ، قد حƏيت باNتمام الناد منŘ وقت بعيد ، فهو ǃŘ ز الـديǇ نسـماƵيý يتحدث ƵǇ الاŢ ة في الTعر ، فياوý : " والماŢ ود بالاŢ ة في الـTعر Nـو

(7)- محي الديǇ Ţ بحي ، دراسات تحليلية في الTعر العربي المعاŢ ر ، f 161 .

استƤدام اǫƕالƕر الغǼائي لبعƯ Ɨدوات التعبير التي يستعيرǿا مǺ ǽ ـǺ ǻǧ ـ ر
ǻو ǸǼ اƕ ǦǸلا ƒ Ü و الا ـ Ţي Ü Ţ ـ Ţعر قƕ ـ ةكتابة ǸƜدǻ ǸǼكو ǸƢ Ǻدو Ǻǰ ǻ ǳǾ ƕ ة Ƒو
المستƤدمة ƙي مƴ ǀƾ Ǽǂعر ƕالƕ Ǹ تعدو Ǻǰ تكوǻ ǳǰويرا ƕ ƕريا لمـا ƒ ǸǼ Ƣلا
كاǻ يسمƏ ƙي البǼƕعة الاديمة بالتمǾيƴ ǀƾ Ü اǼلامت الاƕ ة لتـƏدƯ ƙـي الا ـƕ يدة
ƙǼƏ الدور البǼƕعي الƕǂ Ə كاǻ التمǾيƴ ǀƾ يƯديǼ ƙي الƕعر الاديم .

ƕǼلاƕ ة ǸƕƜ Ü حيǻ تستƤدم ƙي الاƕ يدة Ü ǸǼا تستƤدم ƕƕـ Ə ǼلهـƗ ا
وسيلة تعبيرية درامية Ǹ ƕƕ Ə ǼلهاƗ قƕة لها ǳراƙتها و ǸǼميتهـا ƙ ـي ǀاتهـا
و مǻ Ǻ ƗجƢ ǀƾ ǂالاكتƏ ـ الـ ƕعراƕ الـǂيǻ اسـتƤدموǿا باللمـسات الموحيـة
الدالة"((8)) و ƕƕ Ə الرعم مǻ سداد ǸǂǼ الرƏ ƗƏ Ü Ǻǰ ƙ الاƕ ة حيǻ تـستƤدم ƙـي
الاƕ يدة Ǹ يƕترǳ ƕƕ Ə ǼلهاƗ وسيلة تعبيرية درامية Ü و ƕعر الـرواد Ü يـدƴ
ƕƕ Ə ǻǸƢ Ǻ ƕƢƕ يستƤدموǻ الاƕ ة باƕتبارǿا Ɨداة تعبيرية ƕǼائيـة   و دراميـة
. ƕǂا ƕلا

و Ǹ ƕلا ǸƢ الاƕ ة و الƕعر Ü و ǸƯ كاǼƙ ǻـيǻ مƤتلـƙǻ ـƙ Ü Ǻǻـ ƺǻ
تƏƖǾهما يǼتǼǰ Ǿ تعبيريا Ü و مǻ Ǿ يكتسب الǼ ƒ الƕعرƏ ƕƯǸƕ ƙة بǼائيةÜ تعمƴ
ƕƕ Ə ترقية الوحدة العƯوية و الƕǼية ƙي الاƕ يدة Ü و بالتالي ƙǻǺ العǼƕقة بـيǻ
السردية و التƕ ويرية Ü ليست ƕƕǼقة تƯاد بǂƕƴ مƙǳǸ .

و مǻ ƕƕƴ الدراسة التحليلية لاƕ ائد رواد الƕعر الحر Ü ƙǻǺ الƤيǳ
الاƕ Ţي ƙي ƕعرǿم Ǹ يجعلǿ ƕعرا قƕ Ţيا Ü Ü ƕǼلهم يلجƏوǻ ǹ ƏƗ الا ـƕ ة Ü
باƕتبارǿا وسيلة تعبيرية Ü و ƕƕǼ را بǼائيا Ü و Ǹ يتƤǂوǿ Ǿ ƙ ƕƯاǼƙيا ماƕ ودا
ǿǼǂ Ü ƿ مǻ ǿǾǂ الƤيǳ السرد ƙ ƏǼي الاƕ يدة Ǹ يƤƕǂ ƕ ورة واحدة Ü بƴ يبدو

(8) - ƕز الديǻ اسماƕيƴ Ü الƕعر العربي المعاƕ ر Ü قƯاياǽ و ǿواǿرǽ الƕǼية و المعǼاويـة Ü 3ǳ Ü
بيروت Ü دار الƙكر العربي Ü 1978 Ü ƒ 300 .
و يǼǳار ƗيƯا : ƕǸاǻ حƕǸ Ƨ Ü التراث و التجديد ƙي ƕعر السياب Ü دراسة تحليلية جمالية Ü ƙـي
موادǽ و ƕ ورǽ Ü موسيااǽ و لغتǾ Ü الجزائر Ü ديواǻ المƏبوƕات الجامعية Ü ƒ 52 .

بأنها ، أو واضحا ، ممتدا أو ساكنا ، بسيطا أو مركبا ، ذاتيا أو موضوعيا ، و ذلك بحسب طبيعة التجربة و نوعية المواقف في القصيدة .

و لكن كيف نميز بين التفكير الغنائي (9) و التفكير الدرامي في القصيدة ، أو بعبارة أخرى ، هل كان الشعراء الرواد ، يستخدمون العنصر السردي أداة تعبيرية غنائية و درامية ، فهل يعني هذا أنهم يستخدمونه بصورة واحدة ، أم أن هناك فروقا فنية و بنائية أو دلالية تميز الاستخدامين .

لقد ارتبطت الغنائية بالوجدان الذاتي للشاعر ، و صارت القصيدة الغنائية وسيلة الشاعر للتعبير عن ذاته (10) ، و لكنها عند الشاعر الناقد ت .إليوت T.S.Eliot ، ترتبط بالأنواع الشعرية عبر مسألة أصوات الشعر الثلاثة فالصوت الأول عندما يتحدث الشاعر متحدثا إلى نفسه أو لا يتحدث إلى أحد ، و هو يشير إلى أن هذا الصوت يميز ما يسمى بالشعر الغنائي و لهذا كان ارتباط الصوت الأول بالغنائية الشعرية ليس ضرورة حتمية و الصوت الثاني هو صوت الشاعر يتحدث إلى جمهور ، و هذا الصوت هو الذي يميز الشعر القصصي أو الملحمي .

أما الصوت الثالث فهو صوت الشاعر و هو يحاول خلق شخصية درامية ، و هذا الصوت هو السائد في الشعر الدرامي ، ثم يضيف قائلا : و التمييز بين الصوت الأول و الصوت الثاني ، بين الشاعر و هو يتحدث مع

---

(9)- عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، ط 2 ، بيروت ، دار العودة ، 1983 ، ص 129 .
و ينظر أيضا : محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته و ابدالاتها , ج 4, مساءلة الحداثة ، الدار البيضاء ، دار توبقال , 1991 ، ص 42.

(10)- حسن أحمد الكبير ، تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث ، من 1881 _ 1938 ،بيروت ، دار الفكر العربي ، ص 13.

ǋسǐǈ ، و بيلا الƮƾƱر اǆƸ يتحدث ǐǃ ǆǟيرا ملا الǈاƩ ، يثير مسǖلة التعبيـر الƮعر ǆ .[11]

و ملا ƤǊƽ التحديدات قد يǐǊم ملǈǋ ، ملا التعبير ƾـلا العاƱƻـة ǏƻيĈ قالب ǐƽǈلي يتحاƾ Ʊƿ بالتعبير الدرامي ، ǆǃ بالتعبير الموƾƸوƾي ، و ǐƽحلا ǐƽعتاد ملا ƤǊƽ الدراسة التƱبيائية ، ملا التعبير الǐƽǈي ƾـلا العاƱƻـة يمكـلا ملا يتحاƾ بالتعبير الغǈائي ، كما يتحاƾ بالتعبير الدرامي ، و بـǊǈƸ اƮƬتـƷ مـƪ الǈاقد ت . Ʃ .ǐƽليوت .Eliot T.S ƻي رǐƽǋ اǆǆلا : "ǐƽلا العاƱƻة الǐƽǈية ƾƱƿـة موƾƸوƾية ، و ملا الƱرياة الوحيدة للتعبير ƾلا العاƱƻة ƻي قالب ǐƽـي ، ǐǃـلا تكولا بǖيجاد معادل موƾƸوƾي لها" [12] ، ƽǆلا ǌƽǋǈ الرǆǃ يساƱƿ بعـƤ وجـوǐƽ التعبير الǐƽǈي ǆƸ ǆǃبت الدرƩ الǈاǆǃ التƱبيائي ، ملا الـƮƾƱر الجيـد يجيـد ƾƭ وير مƮƾƱرǐƽ الƸاتية باǖسلوب الغǈائي ، كما يجيد ƭ ǐƽياƹة ǐƽموǋǆ الجمعيـة بالوسيلة ǐƽǈسها ، و يماƾ ƾǆيƾƸ وƾيا دراميا يتيƱ ǈǋ ǐƽمكاǐƽǈية التعبيـر الـدرامي ƾلا التجارب الƮعرية الƸاتية و الجماƾية ، ƾǆǊǊ ǈǋǐ يجـب ملا ǐƽǊ ƿـرƾ بـيلا الدرامية ƾǈدما تستƽدم تعبيرا ǟǈائيا ، و بيلا الدراما حيǈما تكولا قƱƿعة ƽدبيـة تمƷ ƾǆلا المسرƘ ، و يمكلا ملا تكولا Ʈعرا ƽو ǐƽƸرا ، و ǌǆǊ ƻـƳ التعبيـر الدرامي يƾƽ Ʊƿلا الدراما ، حتǆ و لو كاǐƽت دراما Ʈـعرية ، و ملا دراميـة الƾƭيدة ƻي جوǐƽرǋǈا ، تعǈلي الموƾƸوƾية ، و معǐƽاǆ ǊǈǋǐƽǊ ، ملا الƮƾƱر يǐƽسحب ملا الموƽƾ ƸǋǈلƱ رئيا ، و يƾƽلي المكاǐƽ ƾƽيات ƭƾƽ ƽرƽăة تتحاور ، ƽو تتƱƿـور ،

---

[11]- ت. Ʃ . ǐƽليوت ، مƾƽǆت ƻي الǈاƽ اǖدبي ، تر : ƿƱيƱة الزيات ، الǆǈǋرة ، مكتبة اǆǈǐƽجلـو ، ƣ ƣ 61 ، 81 .

[12]- المرجƹ ǋǈسǐƽǈ ، ƣ 90 .

و يǐƽƸر ƽيƾƸ : ƾƱيƭة ƿǈƾكة ، ǐƽƸرية اǖدب ƻي الǈاƽديلا الجمالي و البǈيوǆ ƻي الوƱƿلا العربـي ، ǐƽƸرية اǊƬƾ ، ƿ 3 ، الجزائر ، ديوالا المƱبوƾات الجامعية ، 1992 ، ƣ 59 .

و يǐƽƸر ƾǊǊǈ : ƾبد المǈلعم تليمة ، مادمة ƻي ǐƽƸرية اǖدب ، ƿ3 ، بيروت ، دار العودة ، 1983 ، ƣ 200 .

أو تتطور ، و هذا ترتبط الدراما بالحركة ، و أنها في الوقت نفسه تعني التطور , بين موقف و آخر , أو بين حركة و حركة مقابلة [13] .

و بهذا المعنى يصبح التطوير الدرامي يعبر عن تطور أو انتقال لحدث ، و هذا يعبر عن موقف تعدد حينما ينسحب الأثر من الموقف إلى تطور التجربة الذاتية ، و لكنه يرويه سردا ، بل يضعنا أمامه ، و معنى هذا أن الصورة الدرامية تستمد قوتها الجوهرية من حيث كونها وليدة الموضوعي ، إذ تضعنا أمام التعبير الوجداني و تروينا و تنقلنا إلى قلب الحدث ، بحيث نرى الحدث و هو يتحرك و بالتالي فإن العنصر الدرامي في الشعر تكمن قدرته في أنه يجعلنا نعيش الإحساس بالرأي القائم [14] ، و تصبح لغة الدراما هي لغة الحدث ، و هو التعبير الشعري و الصوري يرتبط هو الآخر بدراما الحدث ، و عليه تصبح العملية الوصفية لها مبرراتها النفسية و الاجتماعية ، و تعمل على ترقية العملية الدرامية و تطورها في القصيدة .

و بهذا ينتهي الزمن القائم على العالية الشعرية العربية آلية سردية ووصفية ، ولأنها أبعد من التركيب الدرامي الحديث ، الذي يتميز بطبيعته الجدلية والحوارية ، كما أن الدراما ترتبط بالسرد في تجلية الموقف وتغييره والتوتر وإثارة المشاعر ، من خلال تنامي الشخصيات والأحداث ، لكن ما نجده أن السرد يتحاشى في تطورت الرؤية السردية الواقعية ، وابتعدت عن الطبيعة السردية الإخبارية والوصفية [15] .

---

(13)- عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 279 .

(14)- ت. إ. ماتيس . ت. س. اليوت : الشاعر الناقد ، تر : إحسان عباس ، بيروت ، المكتبة العصرية ، 1965 ، ص 117 .

(15)- مجلة " الحداثة " ، عدد:1 ، مقال بعنوان : دلالة السرد في المعمار الدرامي ، د. نور الدين فارس ، جامعة وهران ، معهد اللغة العربية آدابها ، 1992 ، ص 35 .

ولǁǀ ǃǂǄ كǓ مǂ التعبيريǂ ، الغنائي والدرامي ، يتـ وǅراǂ Ǝǁـ ǐ
ƎǁƮ ر ǅنية ثابتة ، وƤرǎ متغيرة ، ǅيǂهǇ الغنائي والـ درامي Ǝǀـ Ʈ ريǂ
بارزيǂ ǅي الاƮ يدة الƮعرية الحرة ، بحيث يمكǂ اƎتبارǋما بنيتيǂ Ǝساسـ يتيǂ
ǅي تƱور الƮ ورة Ǝنǁ رواد الƮعر الحر .

Ǝما العناƮ ر المتغيرة ، ǅهي الحركة الƮعورية ǅي الاـ Ʈ يدة مـ ǂ
حيث مسارǋ اǇǅاي والعمودǐ ، ومǂ حيث بساƱتها Ǝو تعايدǋ ، وǂǁ تغيـ ر
ǋǀǋ العناƮ ر ، ǋو الǀǐ يحدد Ʊبيعة اǇǂماƱ الƮ ورية البنائية الجديـ دة ǅـ ي
النƮ و f الƮعرية ، وǂǁ بينها مǂ التداƤǉ واǓƮتراǁ ǅي Ƥـ Ʈ ائǅ f معينـ ة
ƎكƦر مما بينها مǂ تƱرد وتمايز ، وǋǀ يعني ببساƱة ، ǂǁ لـ يƩ ǋـ ǂـ ǁ تƱـ رد
نهائي بيǂ اǇƮكاǉ البنائـ ية ǅي النƮ و f الƮعرية ، وكƦيرا ما تكوǂ الƱروǅ
الƱنية بيǂ ǋǀǋ اǇƮكاǉ وانǋية ، ǅتƱتي الاƮ يدة مزيجا مǂ ǎǁƮ ر يبـ دو ǅـ ي
اجتماƎها نǅ Ʒوǂ مǂ التناǅǇ Ǝو التعارǇ ، ǋǀǐ ǓيزوǉǓ ǅ بنǅ Ʒوǂ مǂ التعمǅ
ǅي ǅهم ƎǓقة اǇنǅƷواǂ اǇدبية بعƯها بالبعǇ اǇƤر، ونǋـ ي ƎǓقـ ة Ʈـ راكة
وانƱتاƟ .

وǄǂ كانات الدراسة تƮ ǉ بيǂ ǋǀǋ اǇƮـ كاǉ التعبيريـ ة والبنائيـ ة
للƮ ورة ، ǅنها تلجة Ǆǂ ǐ ǃǁǂ ǁسباب منهجية ، تتعلǅ بالتƮ نيǅ ƹ ǅـ Ʊ ولـ يƩ
ƮǅǓ نهائيا ، ǅتي البنية الƮ ورية الغنائية ، قدر مǂ الدرامية ، وǅـ ي البنيـ ة
الدرامية حǂ مǂ الغنائية ، وǓ مجاǉ للمǅاǇلة بيǂ البنيتيǂ ǋاتيǂ ǅـ ي Ǉـ وǅ
الغنائية الǀات و الموǇو " ،ǅالجانب الǀاتي ، و الجانب الموǇوƎي يمـ ǂǁǓ
Ʊريالتيǂ مƤتلǅتيǂ ǅي ƎرǇ التجربة الƮعرية ، وكǋǂما ليƩ جيدا Ǝو رديئـ ا
ǅي ǀاتǊ ، ǅالاـ Ʈ ائد الجيـ دة , والاـ Ʈ ائد الرديئـ ة ، قـ د اƮـ تمات Ǝǁـ ǐ
الƱريالتيǂ"[16] .

---

[16]- اليزبيت درو ، الƮعر كيǅ نǅهمǊ ونتǀوقǊ ، ƍ تر : محمد ǃبراǋيم الƮوسي ، f 27.

ǈǪ ǆǐǕǐ التحديدات الǆادية توƠƥ ǊǇǉ ǅ يعيب الا ـ Ʈيدة ǈǄ تكـ ول
ƹǆائية ǅ وǅ يƠورǆǐǔ ǈǄ الرƠƟ ǆǐǕǐ ǈǄ ǅ ǈǪ كǆـا ǅ ǅ ǈǄ ǆǐǕǐ مهم يƸهم كما درامية تكول ǈǄ ǈǄ ǅ
ǆǆكر ǈǄ لكǇ ǆاو Ɲ ǅدبي حدودǆا الǆƸية وقيمǉ التƬكيلية ǅ ولكǈǄ ǆǐǕǐ ǅ يǆƸي ǅيƥǆ
ǆƸǆتاƟ الǆƸǆول واǅǆǆا Ɲ اǅدبية ƸǄǆ بعƥها البعƠ .

وما وحي الاراƇة المستمرة لاǆƮ ائد رواد الƬعر الحر ǅ ǆستƠيǇ ǈǄ
ǆاوǇ : ǈǪ تƬكيǇ الƮ ورة ǅ ما ǈǄ حيث دǅلتها وموافƸها ومǆƤها العام ǅ تكـ ول
ƹǆائية ǅ ǅو درامية ǅ وما حيث حركتها الƬعورية والمعǆاوية والسردية ǅǆǉǃ ǅ
تكولǅƸ اية ǅو Ƹمودية ǅ وما حيـ ث بǆǅƟǃ ـا وǅداƟǅ ـا التعبيـ ر ǅ ǅ تكـ ول
بسيƠة [17] ǅو مركبة [18] .

ولما كاǆات الاƮ يدة Ƹǆد رواد الƬعر الحـ ر ǅ ǅ تعـ دو ǈǄ تكـ ول
واحدة ما الƮ ورتيل البǆائيتيل المكورتيل بƬكالهما الƸرƸية ǅ ǈǄ ǈ الوƸـ وƸ
سوƸ يكول ƸǄǆ الǆماǆǉǃ الƬعرية الواƥحة المعـ الم ǅ بحيـ ث تبـ دو ممǆلـ ة
لǅƬكاǇ البǆائية العامة .

وǈǄ ǆǐǕǐ التƬكيǇ الƸǆي لاƮ ورة ǅ يعǆي التركيز ƸǄǆ الƬكǇ الـ ǃ
يǆاǇ المƥمول ǅ ǅ ǅƥمو ǆǆƬ ǅƤǆ ليƬ ǆǆرƟǆ ǅي Ƈǆالبǆ ǅو التƬكيǇ ǅǈǄ ǅ يǆ ǆǆاƥمول
ǆǐǔ ـا معا ǅ ولǈǄ ǈ Ƹǆد ǆǐǕǐ الاƥية ǅ بعد ǈǄ ǆƥǆǆرƸ إليها ƸǆǆǆǆǆǆƸ ـي بدايـ ة
المادمة الǆƟارية ǅ ولǅǆǉǃ ǈǄ Ƹǆايتǆا تتجǉ ǅǉ اǅƬكاǇ البǆائية واǅسƬ الƸǆيـ ة
التي تاوم Ƹليها Ƹǆد ǆƟǅǅƇ الƬعراƇ الرواد ǅ بعد التƠور الǃ Ƶ ǅƮ ـاب بǆـاƇ
الاƮ يدة العربية الحديǆة ǅ بحيث Ƶ ǅƮبحǆا ǆǆƟر إليها " باƸتبارǆǐǔ كياǆا Ƹ ـ Ɲويا

---

[17] ǅ [18] – وǆعǆي بهما Ʈ تيǈǄ ǈƸǆيتيǈǄ ǅ مرتبƠتاǈǄ بƠبيعة الموƸ Ƹ ي الا ـ Ʈ يدة ǅ وǈǄ البـ ساƠة
تتجǉ ǅ ƹالبا Ƹي الموƸ Ƹ الǆƸسي المƸرد المحدد والواƥƠ ǅ بǅ تعايد ǅ وǈǄ التركيب يبرز Ƹي الموƸـ Ƹ
الǆƸسي المتغير ǅ وǆǅو ǅمر يتعلƾ بالموƸ Ƹ الغǆائي والدرامي معا ǅ ƹير ǈǄ الǆاǆي يميǇ ǅǉ ǅ التعايـ د
والƮ راƝ ǅ بيǆما اǅوǇ يميǇ ǆحو التحدد والوƥو ƟǆǉǄ .

متكاملǚ ، واﻟﻘ ﻴدة بهǊǋ الǆǇرة ﺗﻘ ﺒﺤ ﻗ ورة كلية ǚ تتراكم ﻓيهـا الـ ﻗ ور دولǇ ارتباƮ ، ﺒﺄ تتƬƷﺄ معا ǚǆǃǆ ǊǋǊ ال ﻗ ورة الكلية " [19] .

وبالتالي ǈǇǉ ǊǋǊ ال ﻗ ورة الكلية ﺘǋƽ ﺒǆية مركبة تعƮي للا ﻗ يدة دǚلتها المميزة ، وتجعǃ معǆǆǉ ǃكبر مǇǃ ﺠزائها [20] . وبهǋǊ المﻔهوم تـ رتبƮ اǚﻗكاǃ البǆائية لﻘ ورة بدǚلتها ƷǊǋ الوحدة العǄوية ﻓي الﻘ يدة ، ويـ ﺒﺤ ǊǋǊ المﻔهوم الǆاﻗد مǆسجما مǃ الǆǇرة الǆادية الحديƛة لﻗ ورة ، وǆـ و ﻘـ رب المƬǆǇيم التي ﻁرǆﺃ ﺈليها للتعبير ƷǊǋ حاياة البǆيǈ الƬǆي لﻗ ورة ﻓي الا ﻗ يدةǚ دǚلة واﻗƮǚحا .

وǋﺈ كاǆت ǊǋǊ الدراسة قد ركزت ƷǊǋ ǆاويǇǃ كبيريǇ مـ ǇǇ البǆـ يǈ الƬǆي ƷǆǇ رواد الƾعر الحر ǆما : البǆيǈ الغǆائي والبǆيǈ الدرامي ، ﻓǇǈ ǆـ ǋǇي البǆائيǇ ليسا ﻓي ǆهاية المƮـ اƹ ǚﺈ Ʈـ رياتيǇ بـ ارزتيǇ مـ ǇǇ بـ يǇ الƮـ رƼ واǃساليب المƾتƹǈ التي ياوم ƷليǇها بǆيǈ الﻗ ورة وتركيبها وتƬƷلها ، لتاـ دم لǆا ال ﻗ ورة الكلية للا ﻗ يدة ، وقد حاولت ﺈǇǈ ﺃƮǆƼ مǆهما واǈǉ لǆǇرة وتﻗ ور

مƾǈƹ لما ǆو مǋƹو ﻓي التحليǃ الǆاﻗد لﻗ ورة [21] ، يǄǃ ﻓـي الحـ سباǇ الǆواحي اƾلكلية المتعلاة بالǆسيǅ اللغوﻱ ﺃو بالتعبير ، وﻓي الوقت ǆƬسǆ يƽـǋ باǚǆتمام والعǆاية الǆǇام ﺃو العǚقات التي تربƮ الﻗ ور باƷتبارǆǉ ﺃجزاǈ ﻓـي الﻘ يدة ، وﻓي ǋات الوقت تƾكǃ التكويǇ الكلي لها وǆـي الـ ﻗ ورة الجديـ دة ǋات Ʈبيعة جديدة وحياة جديدة ، يكوǇ لها تكويǄƷ Ǉو ﻱ جديد قـ ادر ƷǊـ ﻱ التعبير ، وبالتالي ǈǇǉ مﻔهوم البǆيǈ الƬǆي لﻗ ورة ﻓي الﻘ يدة يتجاوز اǃجزاǈ

---

[19] - ﻗ ǄǇƛ ﺃبو ﺃ ﺼبǃ ، الحركة الƾعرية ﻓي ﻓلسƮيǇ المحتلة ، بيروت ، المƊسسة العربية للدراسات والǆƾر ، 1979 ، ƭ 75.

[20] - م . Ǉ . ƭ 76.

[21] - ǆعيم الياﻓي ، تƮور الﻗ ورة الƬǆية ﻓي الƾعر العربي الحديث ، دمـ Ƽƾ ، مǆـ ƾورات اتحـ اد الكتاب العرب ، 1983 ، ƭ 13.

ويǆǇار ﺃيǄǇ : مƮ ﻗ ﻁﻔى ﻗ Ƹ ، ال ﻗ ورة اǃدبية ، Ʈ2 ، بيروت ، دار اǃǆدلƧ ، 1981 ، ƭ 4.

ولنا تأكيد الأشياء الجديدة كلها ، وبهذا المعنى يؤكد البنية الشعرية وتعبيراً في الوقت نفسه ، وبهذا تتجاوز النظرة الثنائية التي تعيد النظر في الثنائية القديمة الشكل والمضمون منه ، وهي نظرة اعتمدت عادت جدواها النقدية والعلمية في النظر النقدي المعاصر ، فكرة البنية الشعرية تأخذ مكانها في الشكل ، في البنية تكون النظرة على العمل الأدبي ككل وفي جميع مستوياته وهنا يرتبط الأمر بمسألة الوحدة العضوية ، وبالتالي يؤكد الشكل يحمل المعنى الجديد ، منه حيث يكون إطار يدل على العمل الأدبي كوحدة تامة والوحدة هنا تعني الترابط الفني بين أجزاء العمل الأدبي ، ويؤكد الشكل الشعري الجديدة ما هو إلا عنصراً لها ، وبذلك الوحدة العضوية [22] .

وهذا كان الدرس الأسلوبي يهتم بالأدوات الأسلوبية الجزئية ، فإن المفهوم المعاصر للبنية الذي يكون منه الاهتمامات النقد الأدبي في عملية الأداء الشعري في متابعة النص الشعري والكشف عن صوره الفنية المتشابكة والمتفاعلة في تداخل وتعالق فني وتعبير يجعل الأثر في نهايته بنية حية ، أو صورة فنية كلية ، قائمة على الانسجام والتكامل والوحدة بمفهومها العضوي ، وبالتالي فإن " **الوحدة هي التي تحكم العمل الفني وتحدد قيمته في النهاية** "[23] ، وهي الرؤية النقدية المعاصرة ، التي لا تجزئ النص الأدبي ، بل تراه كلاً لا يتجزأ .

والحق أن وحدة البنية في القصيدة يعني وحدة الصورة ، ووحدة التعبير كذلك ، ومن هنا تأكد دراسة البنية الفنية للصورة في شعر

---

(22)- بدوي طبانة ، الجامعة والنقد ، دراسة نقدية في المناهج والنظرية والتطبيق ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1974 ، ص 27 .

(23)- محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1975 ، ص ([illegible]) .

الرواد مدŭP مهما ؤي ؤهمال ü وؤي الكT Ƨ LJƸ الT يƹ التعبيرية و التT ويرية المراؤاة LJ ü والتي واكبت بدورNj مةT ý التجربة الTعرية Ƨاد ČŬđNj الرواد ǓNj يTكý ؤي ǓNjارزا الجازاب الǕساسـي ؤـي Ƨمليـة الǕداČ الـT ورĬ ؤـي الاT يدة .

ولǕRJ ǕǀLJ ǓRNj الدراسة ؤزلية ؤي الǕساΣ ü تركز Ƨـǀ ـĬ البـزا ČǀـĬ ؤـي ƧŭǓيةؤقازاة بعزاT ر الǕداČ و التعبير الTعر Ĭ ü وزاǕي ƧŭǓقـة وثيقـة ü وبيزاهمـا ارتباƠ قوĬ , وLJǕ التعبير الT ورĬ ليΣ ركزاـا ؤـي البزاـاČ الموƢـوƧي ü والدرامي وحدزا ü كما يتبادر LJǕNjŪǓ LJĬ ü بý Nj وǕداة ؤزاية مTتركة بيLJ جميý المدارΣ الؤزاية والǕتجاNjات التعبيرية التـي ƧرؤتهـاǓ الزاƠريـة الǕدبيـة ؤـي ƠǓوارزاNj المTتلؤة ü Ƨير LJǕ الؤرƸ بيLJ الT ورة الغزاائية ü والT ورة الدراميـة ü يكمLJ ؤي LJǕ الǕولĬ تاوم – ƹالبا- Ƨǀ ǀ ĬـPاƸ ـǀ الـRاتي والتـTكيý الزاؤـسي وتميý LJǕ ǀ Ĭ البساƠة والوƢوθ ü ؤي حيLJ تلجǖ الثازاية LJǕ Ĭ ǀـPاƸ الموƢـوƧي وتتميز بالتكثيƧ ǐ والتعايد ü وبالتالي ؤƸLJ الƠبيعة البزاائية للزامـƠ يـLJ ŬـتPـRǀLJ T ورة واحدة ü وLJǕ حركتهما الTعورية تسيرLJ ؤي اتجاNjيLJ مPتلؤيLJŬ ولكزاهما متجاورLJا ü بحيث تاوǎ العزاT ر السردية مLJ وT Ƨ ü وتعبير Rاتي مباTـر وتاý درجة التعبير الT ورĬ ؤي الاT يدة ü ويTبǑ التعبير السردĬ Njـو الǕداة الؤزاية المؤƢلة للتعبير ƧLJ التجارب الRاتية والجماƧية ؤي مرحلة Tعرية معيزاة وؤǀǀ لزامƠ بزاائي محدد ü ؤي حيLJ يكوLJ التعبير الT ورĬ ؤي زامـƠ آPـر Njـو الوسيلة الؤزاية الاادرة Ƨǀ ĬǀǓ العالم الداPلي بكý ǐبعـادزا الزاؤـسية و الؤكريـة التي يعسر تمثلها ما لم يلجǖ الTƧLJر LJǕ Ĭ التT وير بǖساليبǓ البيازايـة المPتلؤـة و ؤي ǓRNj الوƢعية ü تPتلƧ العزاT ر التعبيرية التي تدPý ؤي بزاČ الـT ورة مLJ حالة وجدازاية LJǕ ĬـPرǎ ü ؤزاجد بعـƢ الـTعراČ يعوƢـوLJ العزاT ـر السردية بالT ورة ü التـي Tǐ ـبحت وسـيلتهم للتعبيـر ƧـLJ مـTـƧ ǀرNjم و ƧواƠؤهم و ǐؤكارNjم ؤزارازاNjم يلجـǖوLJ LJǕ ـĬ توǓيـƸ الǕسـاليب البيازايـة

والتصويرية ، القديمة والحديثة ، كالتشبيه والاستعارة و الكناية والوصف المباشر , والتشظي ص وتبادل المدركات وتراسل الحواس [24] وغيرها .

وهكذا كانت الصورة عند عز الدين إسماعيل ، في كتابه : " **التفسير النفسي للأدب** " ، قد نظر إليها من زاوية المبدأ ، وعلى المثالي من الزاوية الأخرى ، فالشعر يعتبر من النقاد الذين نظروا إلى الصورة من الناحية النفسية والشعورية ، ودرسوها الدراسة النفسية [25] ، حيث اعتبروا الإثارة عنصرا أساسيا في الصورة ، ومن هنا الاهتمام بعنصر الإثارة أو الانفعال ، يعد انتقالا على مستوى المنهج ، من مجال علم النفس ، لفرويد ، إلى مجال علم النفس السلوكي ، ويبدو ذلك في تأثير المدرسة السلوكية ، على النقاد ومن بينهم الناقد عز الدين إسماعيل ، كما تأثر النقاد الإنجليز " أ . أ . ريتشاردز . I.A. Richards "[26] ، وبالتالي فإن الصورة تبدو جديرة بالاهتمام عندما تحدث الاستجابة الانفعالية ، وإذا لم تحدث كنا أمام بلاغة شكلية وليس أمام صورة .

وانطلاقا من هذه الفكرة ، نجد قاعدة المقاربة للصورة في نظرتنا إلى ما نتج من أدب ونقد الدارسون ، أنها تجاوزت قضية التشكيل والموضوع ، وأصبحت الصورة تشكيلا يستجيب للمواقف الذاتية ، وجدانية وقوانينه درامية موضوعية ، والصورة تعبير تعبيرا بادر ما تنسجم مع القوانين البنائية ، وبالتالي فإنها تنمو بمنأى عن التي مباشر ، أو بمنأى عن موضوعي غير مباشر ، وذلك تصورها مرتبط بالتساؤل الرؤية والعمق الموقف وشموليته ، وفي

---

[24]- نصرت عبد الرحمن ، أبو أصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ط1 ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص 44 .

[25]- علي البطل ، الصورة في الشعر العربي ، حتى القرن الثاني الهجري ، بيروت ، دار الأندلس ، 1980 ، ص 20.

[26]- الولي محمد ، الصورة الشعرية ، ص 221.

علاقات بالمبدع من ناحية ، وبالواقع والحياة من جهة أخرى تكمن علاقات بالشعور الجمعي أو المنحى الأسطوري ، أو الإثارة النفسية والبلاغية .

وبهذا تساءلت رؤية البلاغة في مسألة الشعر الغزلي عندنا[27]

وأن المخيلة العربية ليست مخيلة تشابهية Analogique ، قائمة على تجزيء الصور والتوليدات الشعرية بمبدأ المماثلة والتجربة السابقة ، وإنما تبحث المخيلة المعاصرة ، تتخطى لغة التشابه والتغيير تتجاوز فيها الصورة إطار الجملة [28] أو التشبيه أو الاستعارة ، لتنبسط على كامل القصيدة ، تنمو وتكتمل على امتداد النص كله في تشابهها وتمايزها الدلالي Différentiel.

وأمام هذه المتغيرات التعبيرية و الصورية التي يعكسها الواقع الشعري ، و تستدعيها المعطيات و الظروف الذاتية ، فإن البنية الغزلية و الدرامية للصورة و إشكالهما الظرفية ، تتعالى و تتكاثر صورها التعبيرية على مساحة التعاقب و التجاور ، مما يجعلهما مؤهلتين أو قادرتين على التطور و مسايرة التجارب الشعرية البسيطة أو المعادة .

و بهذا تفرد الصورة في الأسلوب و التطور ، و إن الشعراء الرواد ليسوا سواء في نظرتهم إلى الواقع و تصويرهم له ، وفي مؤهلاتهم في قدرتهم الذاتية ، و يتفاوتون كذلك في درجة التعبير و البناء ، و تلك مسألة تتعلق بالثقافة و بالتكوين و بإمكانات التفكير و التصوير ، و هذا ما نرجو أن تنهض هذه الدراسة بالكشف عنه و تقوم بجلائه .

---

(27)- محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون ، دار نهضة مصر ، ص 143 .

(28)- محمد خطابي ، لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، ط1 ، بيروت ، المركز الثقافي ، 1991 ، ص 330 .



الفصل الرابع

الأسس النظرية للتركيب الفيزيائي البسيط

يقوم هذا التشكيل الفني على مجموعة من العناصر الجوهرية هي:

1) أحادية الصوت ووحدته في القصيدة ، وهذا يعني ثنائية التجربة والتصوير .[1]

2) وحدة الشعور وبساطته .

3) عفوية التصوير وبساطة اللغة التعبيرية في القصيدة .

ويعد العنصر الغنائي البسيط عند رواد الشعر الحر ، في معظم مجموعاتهم الشعرية الأولى ، فقد كان عند الشاعرة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، حيث شكل حضورا متميزا لهما ، إذ احتل مساحة شعرية معتبرة في التجربة الشعرية ، كما يتضح من الجدول الإحصائي الآتي ، حيث تتوزع التجارب الشعورية من خلال القصائد ، وهذا في ضوء تعدد متغير على النحو التالي :

(1)- عبد الواسع الحميري ، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية ، ط1 ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1999 ، ص 223 .

المرحلة	الشاعر	المجموعات الشعرية		التكرارات البنائية	النسبة المئوية
المرحلة الشعرية الأولى	نازك الملائكة	مأساة الحياة عاشقة الليل شظايا و رماد قرارة الموجة	22 20 24 / 66 =	ت ج ب ت ج م ش غ م	%30,33 %60,66
	بدر شاكر السياب	البواكير قيثارة الريح أزهار ذابلة أساطير	25 16 20 15 76 =	ت ج ب [illegible] ت ج م [illegible] ت ج م [illegible] ت ج م [illegible]	%20,99 %40,78 %26,31

المرحلة	الشاعر	المجموعات الشعرية	الأفعال البنائية		النسبة المئوية
المرحلـــة الشعريـــة الأولـــى	عبد الوهاب البياتي	ملائكة و شياطين	14	ف ث ب	%23,88
		أباريق مهشمة	12	ف ث م ج	%61,11
		المجد للأطفال و الزيتون	10	ف ث م ج	
			= 36		

ف = فعل ، ث= ثنائي ، ب= بسيط ، م= مركب ، ذ= ذاتي ، ج= جماعي.

وŮTǁǁ ǇǂǊ ǇǄǉǇǃرة تحمȄ معها دǗلة ǘǼلية ترتبŨ بالتŨور الǘǼلي العام ، لما ǘيما يتعلǙ بالاŢائد الTعرية الممǭلة لهǂǇ الǼـوǝ البǼـائي ǘتتحاـ ǙǇ جǼائيتǊǇ مǇ ŻǈƄ الحƓور الǂاتي المستمر للǂاTǄر ǘي الاŢائد ، حيث يهـيمǇ الŢوت الغǼائي ǄǁǄ معƋم الǼماǅǂ ، ǘيستغرǙ لجزاƇǉǊ و ǘŢ ولها ، ǘتـǼـهƒ الŢور الTعرية بالتعبير الǂاتي المباTر ǇǄ المTاǄر و اǗǘǼعـاǗت ، و ǉـو ŻǻŢ تتǘŢد ǘيǊ التجربة و تǼمو بŨرياة ǂاتية ، تعتمد لساسا ǄǁǄ الTŢـŢية اǗحادية ، و ǉي الTŢŢية التي يتامŢها Ƒـمير المـتكلم داƢـȄ الـǼـƭ الTعرǁ ، و يتƑمǇ ǉǂǊ البǼاƇ موقǘا اǼǘعاليا بسيŨا ، و يتم التŨور الǘǼلي ǘيـǊ بعيدا ǇǄ المتǼاقƓات الحادة ، ǊǉƋ موقǄ يƢـلو مـǇ الـŢ راǝ ، ǘيتحاـǙ اǗرتباŨ الǘǼلي بيǇ الغǼائية و التعبير الŢورǁ ، و يǼـهƒ الحـƓور الـǂاتي المǼǘرد ǘي معƋم الاŢائد ، دليǗ قويا ǄǁǄ ǉǂǊ الغǼائية التعبيرية .

و تƌكد لǼا قراƇة الǼماǅǂ الTعرية ، ǇǄ البǼاƇ الغǼائي البسيŨ ، ǉـو البǼاƇ السائد ǻŢǁ المرحلة اǗولǁ ، و لكǼǊ يƋǘ ǘي التراجـǝ تـدريجيا بعـد ǂلǁ ، كما ǘي الاŢائد التي تكوǇ المجموǄـات الـTعرية اǗولـǁ لـTعراƇ الرواد .

ǇǄǁ ǝزǼ الTعراƇ ǗǼƓǘ ǁǄǁ مـسحة قŢـŢية Ǆǁـǁ الاـŢائد الTعرية ، يحاǙ ǼǄا اǗرتباŨ الǘǼلي بيǇ ǉǂǊ السمة الـسردية و الŨـابǝ الغǼائي للتعبير الŢورǁ ، و بǂǁǂ يتعزز البǼاƇ العـوǓ البـسيŨ لمجمـوǝ الاŢائد الTعرية الممǭلة للمرحلة الǘǼلية اǗولǁ ، ǘǄلي قǁ ǇǄǁŢ ائد ǉـǂǇ الǼـوǝ يمتزǅ ǘيها السرد بالغǼاƇ ، دوǇ ǁǄǁ تǘاد الاŢائد Ţـǘتها الǘǼلـيـة اǗساسـية ، ǄǁǄلي لحادية الŢوت المجسد لتجربة ǂاتية مǘردة و بسيŨة ، و بǂǁǂ يـǼـهƒ الحƓور الǂاتي مƌTرا واƓحا ǁǄǁ تǼاǁ الغǼائية التعبيرية البسيŨة ، و ǉـǂ ما تƌكدǉ الاŢيدة التالية : مƋساة الحياة ، و ǉي مŨولة Tعرية لǼازǁ المǗئكـة التي ǼƋمتها سǼتي 1945 و 1946 ، و ǉǂǊ المŨولة ǄبارةǄ ǁǄ رحلة مƓǼية

للبحث ǊƵ السعادة ƽي ƂǦ اǓوساƱ Ù و ƵǲاƉ ƂǦ اƱǅباات اǓجتماƵية المكوǲـة للمجتمǦ Ù و قد اǲتهت الƮƵرة ǙǊ ǞƵاǀǦǇ الƮمǦ و الƊيبة التامة Ù و بـǇǊǊ تمǊǦ المƱولة Ɗير تماǊيǦ لǐتجاǇا الغǲائي الǇ ǞǇ قاد الƮƵرة ƽـي مرحلـة Ʊويلة مǊ حياتها Ù ǲحو مƮƵر التƮƢم المƱƽر Ù و ƈ ƜƈبƑ ƈورǊƑ الـƮعرية بالسواد و االتامة Ù و قد تƱورت رƢية الƮƵرة ƽيما بعد كما سـǲبيǊǊ ǇـǊǊ Ù و بالتالي تغيرت ǲƱرتها ǙǊǞ الحياة Ù و اǲعكƨ ǇـǊǊ ƦيجابـƦا ƵـǞƈ ـيغها التعبيرية Ù و سǲتحدث ǊƵ ǇǇǊ ƽي حيǲǊ .

و تمر الحياة و العاƮ ǀƑ المهجور قلب دام و وجǊ ƑلحƑب [2]

و يعود الƑيابƿ ليǐ دجيا   و تعود اǓزǊار ƑوكƑا و Ʊيǲا [3]

و ƽي" دƵوة ǙǊ Ǟ اǓحǚم " تدƵو الƮƵرة رƽياها ǙǊ ƞǊ Ǟ يـƑاركها حلمها :

سǲحلم ƤǊ ƈعدǲا ǲورد جباǦ اامر

و ǲمرƟ ƽي Ƶزلة الǐǲهاǾية و الǐبƑر [4]

ǙǊ ƈ ور الحزǊ التي ǲجدǋا ƽي " ǙƑايا و رماد " ƈو ƽـي "مƢسـاة الحياة Ù و ƈƹǲية لǐǲساǊ Ù " ƈو ƽي " قرارة الموجة" Ù تƱاوƵـت محاورǋـا Ù و اتƊƙت مǲحǞ بياǲيا Ù يبدƈ ƽي التƈƵد بسرƵة ǙǊ Ǟ ǊƈǦ Ɯي ǙǊ ǞƈǊ اامة Ù ƿـم يبدƈ ƽي اǐǲحدار تدريجيا ǙǊ ƞǊ يبلǦ السƱƽ Ù و ƊǐǦ ǙǊǞ الرحلة مرت البǲية الغǲائية الƈ ورية ƵǲاƉ الƮƵرة بمراحǦ متعددة Ù ƈوǋǐǋ ǲǋي مرحلـة الغǲائيـة الǇاتية بƑكليها البسيƱ و المعاد Ù حيث ǲǋيمǲات الƈ ور الǇاتيـة Ù ǋǊ الحـزǊ

---

[2]- ǲاǇǊ المǐǾكة Ù مƢساة الحياة و ƈƹǲية لǐǲساǊ Ù ديواǲ ǲاǇǊ المǐǾكة Ù مǇ 1 Ù بيروت Ù دار الƽǊƵة Ù ƭ 75 .

[3]- م . Ǌ . ƭ 137 .

[4]- ǲاǇǊ المǐǾكة Ù قرارة الموجة Ù ƭ 236 .

ﻛﺎﻥ ﻓﻲ ﻫﺬﻩ ﺍﻟﻤﺮﺣﻠﺔ ﺣﺰﻳﻨﺎ ﻳﺎﺋﺴﺎ ﻣﺘﺸﺎﺋﻤﺎ ﺣﺎﺋﺮﺍ ﻣﺴﺘﺒﺪﺍ ﺑﻪ ﻳﺴﺪ ﺃﻣﺎﻡ ﺍﻟﺸﺎﻋﺮ ﻛﻞ ﻣﻨﺎﻓﺬ ﺍﻟﺴﻌﺎﺩﺓ ﻭ ﻳﻐﻠﻖ ﻛﻞ ﻧﺎﻓﺬﺓ ﺣﻴﺎﺓ ﺑﻪ ﻭ ﻳﺤﻄﻢ ﻛﻞ ﺑﺎﺭﻗﺔ ﺃﻣﻞ ﺃﻭ ﺭﺟﺎﺀ .

ﻭ ﺗﻌﻮﺩ ﻫﺬﻩ ﺍﻟﺮﺅﻳﺔ ﺍﻟﻐﻨﺎﺋﻴﺔ ﺍﻟﺬﺍﺗﻴﺔ ﺍﻟﺤﺎﻟﻤﺔ ﺑﻪ ﺇﻟﻰ ﻃﺒﻴﻌﺔ ﺍﻟﺮﺅﻳﺔ ﺍﻟﺮﻭﻣﺎﻧﺴﻴﺔ ﺍﻟﺴﻄﺤﻴﺔ ﻟﻤﻈﺎﻫﺮ ﺍﻟﻮﺟﻮﺩ ﻭ ﺗﻨﺎﻗﻀﺎﺗﻪ ﺑﻪ ﺍﻟﺘﻲ ﺗﻤﺴﻬﺎ ﺍﻟﺸﺎﻋﺮ ﺑﻬﺬﻩ ﺍﻟﺮﺅﻳﺔ ﻭ ﻳﺴﺮﺍﻓﻬﺎ ﻓﻲ ﺗﻮﻇﻴﻔﻬﺎ ﺑﻪ ﺟﻌﻠﻬﺎ ﻻ ﺗﻐﻮﺹ ﺑﻌﻴﺪﺍ ﻓﻲ ﺳﻄﻮﺡ ﺍﻟﺸﻜﻠﻴﺎﺕ ﻭ ﺍﻟﻘﻀﺎﻳﺎ ﺑﻪ ﻭ ﺑﺎﻟﺘﺎﻟﻲ ﺣﺮﻣﻬﺎ ﻣﻦ ﻟﻤﺲ ﺍﻟﻜﺜﻴﺮ ﻣﻦ ﻣﻌﺎﻧﻲ ﺍﻟﺘﺄﻣﻞ ﻭ ﺍﻟﺘﺴﺎﺅﻝ ﻓﻲ ﻣﻈﺎﻫﺮ ﺍﻟﻜﻮﻥ ﻭ ﺍﻟﻄﺒﻴﻌﺔ .

ﻓﻘﺪ ﺍﺗﺴﻤﺖ ﺍﻟﺼﻮﺭ ﺍﻟﺸﻌﺮﻳﺔ ﺍﻟﺴﺎﺋﺪﺓ ﻓﻲ ﻫﺬﻩ ﺍﻟﻔﺘﺮﺓ ﻗﺎﻣﺖ ﺑﺘﻘﺪﻳﻢ ﺍﻟﺤﺰﻥ ﻭ ﺗﻬﻮﻳﻞ ﻣﻈﺎﻫﺮﻩ ﻭ ﺍﻟﺘﻌﺒﻴﺮ ﻋﻨﻬﺎ ﻓﻲ ﺻﻮﺭ ﺗﻘﺮﻳﺮﻳﺔ ﻭ ﻣﺒﺎﺷﺮﺓ ﺑﻪ ﻭ ﻳﺄﺗﻲ ﻓﻴﻬﺎ ﺍﻟﺘﺼﻮﻳﺮ ﺍﻟﺸﻌﺮﻱ ﺍﻟﻤﻮﺣﻲ ﺍﻟﻤﻌﺒﺮ ﺑﻪ ﻭ ﻫﻲ ﻣﺮﺣﻠﺔ ﺗﺼﻮﻳﺮﻳﺔ ﺑﺴﻴﻄﺔ ﺗﺘﻔﻖ ﻭ ﺗﺴﺎﻳﺮ ﺩﺭﺟﺔ ﺍﻟﻨﻀﺞ ﺍﻟﺸﻌﺮﻱ ﻭ ﺍﻟﻔﻜﺮﻱ ﺍﻟﺬﻱ ﺑﻠﻐﺘﻪ ﺍﻟﺸﺎﻋﺮﺓ ﻓﻲ ﺗﻠﻚ ﺍﻟﻤﺮﺣﻠﺔ :

ﻳﺎ ﺳﺒﺎﺑﺎ ﻣﻦ ﺍﻟﺸﺬﻯ ﺍﻟﺸﻔﺎﻑ

ﻳﺎ ﺟﻤﺎﻻ ﺑﻼ ﺣﺪﻭﺩ

ﻳﺎ ﺭﻓﻴﻘﺎ ﻣﻌﻄﺮﺍ ﻓﻲ ﺳﻔﺎﻑ

ﻟﻴﺲ ﻳﺪﺭﻱ ﺑﻬﺎ ﺍﻟﻮﺟﻮﺩ

ﺃﻳﻦ ﺗﺤﻴﻴﻦ ﻓﻲ ﺷﻐﺎﻑ ﺍﻟﻐﻴﻮﻡ

ﺣﻴﺚ ﻻ ﻳﺒﻠﻎ ﺍﻟﺨﻴﺎﻝ

ﺃﻡ ﺗﺠﻮﺑﻴﻦ ﻓﻲ ﺑﺤﺎﺭ ﺍﻟﻨﺠﻮﻡ

ﺯﻭﺭﻗﺎ ﻳﻌﺒﺪ ﺍﻟﺠﻤﺎﻝ

و تستمر ǁغمة الحزǁ بهǉƦ الوƮفية البسيƱة المƤلوفة ƵـǍ Ƶـادة اǀƮعراǁ الروـ ـاǁسيية ـǀǁ الحالميǀǁ :

و ǁǈǁ تغرب اǁǈجوم و تƦوǍ

في الدجǍ رقƮة االمر

و ƙƌوΣ اǀƕزǁǈار في الحاǇ تهوǍ

ǁƦƙǈ يحكم االدر [5]

و بهǉƦ البساƱة في التƮوير ، التي تستǀǈد ǁǉ Ǎبساƭتها الـ ƮعورǇة المجسدة في وحدة الƮوت و وحدة اǀƮعور ، اǁǀيƦǀǁ يتجليـاǀǁ فـي المـاǇƱـ اǀƮعرية المƦكورة ، و ǅ سيما حيǁما تعمد اǀƮƵرة ǁǉ Ǎالتƭ PيƒƱ البسيƱ فـي ǁǀǉƮور اǀƮعرية ƵǁدǇما تجعǇ اǀƱبيعة Ʈـورة مـǀǁ ǁفـسها ، تـƮاركها الحزǀǁ و الآǅم و الغربة ، فƮة االمǇ، ƙƌوΣ اǀƕزǁǈار ، حكـم االـدر ..

و ƹيرǁǈ مǀǁ الƮور التعبيرية التي تتردد كƙيرا في ƮعرǁǈǇ و جـاǀǁƵت فـي تركيبات متغيرة في كǇ مرة ، و ƵǍǁ آية حاǇ ، ǀǁƦƙ الƮورة ǁفـسها تحـتفǄ بالبساƱة الفǁية ، ǅǁها تاوم ƵǍ الوƮǅ المباƮـر و التـƭ Pي ƒ البـسيƱ ، و رƹم ǁǁǀƦƙ الحزǀǁ في Ʈعرǁǈ قد ǅدّى دورا و ǁǈƙǁǈ ǁǉƦǁ التعبيـر الغǁـائي المباƮر [6] .

و ǁǉ كاǁت ƵƢوية الƮور في جميǇ قƮائد ǁǉǁǈ الǁوǇ تتجلǍ فـي الحƲور اǁǉƦلتي اǁǉ تحاǄƲƵ ǁǈǊǀǁ ƮرƵة في معƲم قƮائدǁǈ الغǁائية اǁǉƦتيـة البسيƱة ، ǀǁƦƙ الحركة الƕفاية بمعǁǁǈ الحرفي يتجلǍ بوƢو θ فـي االـ Ʈائد

---

[5]- ǁازǁ المǅئكة ، ƹلǁية ل ǀǁساǁǀǁ 1 ، ƒ 310 .

[6]- ƮكرǍ ƵيادǄ, الرƙيا المايدة ، دراسات في التفسير الحƢارǍ لǀدب ، االǁǈرة ، الهيئة العامة ، 1978 ، ƒ 92 .

التالية : Ŕكريات ممحوة [7] Ǝ ادما انبعث الماƇي [8] Ŕ لعنـة الـزمـن [9] Ŕ ǐ ǐ Ŋ ǑتيP [10] Ŕ وTجرة الŔكرة ă [11] Ŕ حيث تنجلي تجربتها الŔاتية البـسيطة ƅي حركة Ŕابية ممتدة ƅي اتجاه واحد Ŕ يرتـب الŌحـداث بحـسب وقوƎهـا ويعرƇها ƅي تسلسǇ تام Ŕ ويحتƅ ǐ ŔǑ المسار الŌيƅـي بحركتـŊ الممتـدة Ŕ حتǐ Ǝ ادما يƅ ŔƅPƅ العاƅة ǐ ŊǐYǐ مـن الŌǑǐ تزاز Ō و التوتر .

ƅƅي قTيدة : لعنة الزمن [12] Ŕ تT ور الŔTƎرة لحƅة مـن لحـات الـوǑǑ العاƅي بين حبيبين يجلسان ǐ Ǝ ǐŔƐ نهر Ŕ تƅƅو ƎليŊ جƏة سمكة Ŕ ما تƅتƅ ŔŊ تT ير ƎمŎقا يهدد الحبيبين بالƅراق Ŕ ƅالسمكة رمز للزمن الـǐ Ŕ يƅـارد الŔƎرة ƅالمŎحƅ Ŕ الŔƎرة وƅ ǐ كانات تعرƇ تجربتها من Pǔǐ Ǝ ǐ Tر متعددة وǑي : الŔƎرة Ŕ الحبيب Ŕ السمكةŔ الطبيعةŔ ƅƏتها تT ور موقƅا نƅسيا مƅردا Ŕ تادمŊ ƅي TǇǑ ق T T ي بسيط Ŕ تتPŔ Ǒوسيلةتعبيرية Ŕ لتحكي نƅـسها بƇمير المتكلم المƅرد Ō و الجمǇ Ōحيانا Ŕ Ō و بƇمير الغائب كما ƅـي المƅـǇ الŌPير :

وبالينا نهرب والسمكة

تتبǇ Ōرجلنا المرتبكة

تلك الŌحداث Ŕ وŌين المهرب من لعنة تلك الŌحداث

---

[7]- ǐ انازل المŎئكة Ŕ Ǝ Tاة الليǇ Ŕ ƒ 484 .

[8]- ǐ انازل المŎئكة Ŕ TƅƏ ايا ورماد Ŕ ƒ 57 .

[9]- ǐ انازل المŎئكة Ŕ Ǝ Tاة الليǇ Ŕ ƒ Ŕ 593.

[10]- المTدر ǐ ƅسŊ . ƒ : 250 .

[11]- ǐ انازل المŎئكة Ŕ قرارة الموجة ƒ 250.

[12]- المTدر السابق Ŕ ƒ 206 .

و زƅاƊƎها السود الƄوƊƔة

سدت ƅي وجهيƊا اƕرجاƔ

و ƀراقت ƅي الجو الوƔƄ

تتبعƊا اƕحداƐ الƊهمات بƊƔارة ƊƔز لي ƪ تƏƋƐ

حتǀ اƕƠ ƫ ƚلǇ المƅتبكة

ƦادتƦ ƊبƄƦ ƜƦ السمكة

وترو Ɣ Ɯƈ ƊƙƊ المرتبكة

واƕƊجم Ʀادت كاƕحداƐ

رسبت وتوارت ƅي اƕƦماƐ[13]

وتبدƀ الƫ يدة بتحديد اƕƏاريƜ المكاƊي والزمـاƊي للƫ ـة التـي ستƊاƅلها ƍليƊا ƙ الƊهر والمساƔ ƙ ƊƄم تادم ƫ ورة لƅتاة ƀحƓƈ Ɣيالية وƊƔـي ƊـازƑƑ تƖƧ ƊƔƊ مستغرقة ƅي الƏبيعة ƙ وƅجƋƅ تƅاد ƊƖوتها وتـ ƠƔ ƪ مƊهـا لحƙتهـا الƐƦرة ƙ Ʀƙدما توƀƙها مƜ حلو ƍحساسها تƑƑ الـسمكة العمƓƀـة المرƦبـة ƙ ƅيƋƐير ƅي ƀƦماقها مƦƐر الƅوƖ والƕلم والرƦب ƙ ƅتتكدر لحƙتهـا وتـ ƠƔ ƪ ƀحƓمها ƙ ƍƊها لعƊلة الزمƜ ƅي ƏƑƙ اƕحساƩ الƅي ƍƉƒ يƏاردƊƔ ƙ ƅـ ƪ ƅعت قواƊƔ ƙ وتركت ƅي ƀƦماقها ƀƙرا مƜ الحزƜ والƅيبة ƙ وƊƄƉ يتغير كƜ ƫ ـيƔ مƜ حولها ƙ وتƫ ير الƫ يدة وسيلة تعبيرية ƠƊائية ƦƜ ƊƉ الحزƜ[14] .

---

[13] - ƊازƑ المƓئكة ƙ قرارة الموجة ƙ لƅتة الزمƜ ƙ ƭ ƭ 246 ƙ 250.

[14] -جƓƍ الƅياƏ ƙ الƫعر العراقي الحديث ƙ مرحلة وتƏور ƙ بيـروت ƙ دار ƫ ـادر ƙ 1970 ƙ ƭ 168.

وتتحد وحدة الشعور الإنساني البسيط في قصيدة بعنوان: " شـجرة الكرز " حيث نجد الشاعرة تتحدث عن الشجرة [illegible] حب [illegible] مرت بها وقد تركت فيها [illegible] والمـ ـ ـا كبيرين :

قصت عليها الحديث الكئيب

وفي يدي الشوكة اللامعة

تمر بها [illegible] والفأس [illegible]

على ساقها البرة الوادعة

فيا ليدي جرحت ساقها

وجرت [illegible] الدامعة[15]

[illegible] التوحد مع الطبيعة " الـشجرة " [illegible] ـورة التعـ[illegible] الوجداني في الماضي [illegible] يقوم على رؤية نفسية وذاتية تتلاءم [illegible] في الـ[illegible] حينما أحست بالاكتئاب والشعور [illegible] لجأت إلى الطبيعـة [illegible] أمهـا الشجرة [illegible] ولكن نازك في غمرة انفعالها التي تجرح ساق الشجرة مـ[illegible] دول وهي [illegible] والسبب قد يعود إلى الشعور التي لـ[illegible]رة [illegible] أمهـا [illegible] وتبا[illegible] دائما [illegible] الشاعرة [illegible] روماني بسيط [illegible] وبهـ[illegible] التهـم لحالة الشعور النفسي [illegible] القصيدة والاستعارة البسيطة "جرحـت ساقها " [illegible] يبلي مجازي بتعاد الموقف النفسي [illegible] و بتبدل الإحساس [illegible] تغير في التصوير [illegible] كما [illegible] القصيدة تتميـز بالاتسـاد [illegible] أسـلوب التـ[illegible] في [illegible] صورة مفردة [illegible] صورة الأمومـة الحانيـة [illegible] حينمـا تتوجه الشاعرة إلى الشجرة [illegible] صورة رومانسية في جو [illegible] تقدم إلينـا

---

[15]- نازك الملائكة [illegible] اللي [illegible] شجرة الكرز [illegible] 593 .

الƱبيعة لما ƍلسانية حنونة Ŭ وتƱلعنا ƝƦƞ الƬورة بوƢƳ ƹنائي مباƬـر ƃـي الƤƬيدة التالية Ŭ حينما تبدو لم الƤƃرة ƃي ƍبيات رومانسية جميلة :

بيƢƈ:نحƽƴ ƪƍ وƍنت سنلكتم السر المثير

سرƹ وسرƋ ƽƴ ƍنبوƏ ƽƸ ƍƹƪ الركب الƢرير

ماƦƪ ملكنا ƅ Ŭ ƅيƢƔ وƚƅبيد وƅ قƬور

وƬ داقة العƬƃور والƪجر الملوƽ والعبير

ومودة الƢƿƃ الحنوƽ وقبلة المƱر الغزير [16]

وتتسƹƳ تƋƪ العƚقة الرومانسية الوجدانية Ŭ لتƬـƱƴ الƱبيعـة كلهـا Ƭورة لƪم الحنوƽ Ŭ الƬديقة المحبة ƃƍيتها نƋاز Ŭ وبƦƋ تƪتقي ƝƦƞ الƤƬيدة بمƙابة رسالة Ƣكر مƽ البنات ƪمها ƹƬ ƽƸ ما قدمتƌ (ومƽ ƈم ƅ تƋƪƌ ƫ حـيـƽ ترƐة بعƢ ƽƸƬ ر الƱبيعة الجامدة Ŭ كالسماƇ الزرقـƇ Ŭ والƋمـر واƍنهـار الجليد Ŭ توحي ƽƸƹ قلم – مƚرميƌ – بƍƃكار ما تغيبƌ ƃي Ʀاتها حتـƹ لتـƬƱƴ ƝƦƞ المƃردات المتناوƏة مƽ الƱبيعة بحسب الƪƬ ƹƳ رمـوزا للجمـاƹƳ البعيـد المƙالي)[17].

و Ŭ ƈƋ ƽƴ الوحدة الƢعورية تتجسد ƃي ƦƋ التـرابƱ الƬƋ ـƬي الƪني Ŭ بدƹƳ مƽ ƽƸƬ ر الƍسلوب التعبيرƹ الƪƍƃرƐة Ŭ ƃي تناوية تلـƋ الوحـدة الƪنية ƃي الƤƬيدة Ŭ مƽ استهƃام ƍƹƪ وƬ ƹ و ƿƢƞ ƃي ƹƚقات متداƪلة تناƹƳ ƍلينا المƢƞاƑ الوجدانية الداƪلية للƤƃرة Ŭ و Ŭ ƈƋ ƽƴ تƋƪ العنƬƋ ـر الƪنيـة

---

[16] - نƋاز المƚئكة Ŭ مƞ2 Ŭ قƬيدة: "وردة بيƢƈ"Ŭ ƫ 556 .

[17] - لحمد ƃتوƏ Ŭ الرمز و الرمزية ƃي الƢعر المعاƬر Ŭ ط3 Ŭ الƞƦƃرة Ŭ دار المعارƻ Ŭ 1984 Ŭ ƫ 311 .

تتعاون جميعا في تكوين الصورة الكلية للقصيدة بشكل يحقق لها نموا داخليا يتقدم بفعل الحركة النفسية البسيطة للتجربة الوجدانية المفردة .

و الواقع أن معظم القصائد الغنائية تحقق وحدتها الفنية لأنها تقوم بطبيعتها على وحدة [18] شعورية أو موقف نفسي و شعوري بسيط ، تركيب فيها تنهض الصورة في القصيدة بوظيفة التعبير عن الموقف في شكل دال تعبيرا مفردا .

و في ختام التحليل الجزئي للنماذج الشعرية السابقة و الممثلة للظاهرة نلاحظ المشكلة ، تشير إلى الملاحظات التالية :

أولا : إن اللون الغنائي النفسي البسيط ، يكثر في المجموعات الشعرية التي تمثل صورة العروض التقليدية (نموذج الصورة) أي في المرحلة الفنية الأولى التي تضم الدواوين التالية: مأساة الحياة ، عاشقة الليل ، شظايا و رماد ، قرارة الموجة ، و عندما تميل الشاعرة إلى استخدام العروض الحر و تعتمد التفعيلة أساسا إيقاعيا في بناء القصيدة ، يتراجع عن الشكل بصورة تدريجية ، و لكنه يعود مرة أخرى في صيغة جديدة في حركة تصاعدية تدرجية كما سنلاحظ ذلك في الفصول القادمة بعد المرحلة الثانية .

ثانيا : إن التعبير الذاتي بضمير المتكلم ، أسلوب بارز في معظم القصائد الشعرية لنازك ، و لكنه يقل و يقوى في بعض الدواوين الشعرية ، و قد يختفي ليحل محله ضمير الغائب ، و لهذا الاتجاه دلالة نفسية هامة و قد نعود إليه في موضع آخر ، حينما نعرض للتطور الفني عند الشعراء الرواد ، و دلالته على مدى التطور النفسي و الفكري في القصيدة .

---

[18] - عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، بنية الشهادة والاستشهاد ، ج 1 ، ط 1 ، الدار البيضاء ، منشورات عيون ، 1987 ، ص 179 .

ǁǁǁ : ǈǉ العروض الحر البسيط ـ كان ǈǉ كثر موسيايا و ملائمـا مناسـبا للتعبير ǈǆ التجارب الذاتية البـسيطة فـي المرحلـة الأولـى ǆـى وجـǊ الطرو و f .

رابعا : ǈǉ التعبير بالطورة ـ لم يكن ǈǆ بمعزل ǈǆ تلك العنا ط ـر البنائيـة البسيطة بحيث جاءت الطور التعبيرية بسيطة ǌي الأثر ǎ ـ لأنها تاوم ǆـى الوط 2 المباشر , والتشبيǉ f البسيط.

خامسا : ǈǉ العرض الطور ياوى و يتدعم بطريح فنية متعددة ـ حيئمـا ǈǌǈǆ نسبة طيوع ǆǈ في الأرتفاع البطيء ـ و ǈǉ بـ دء ǈǈ مـ ǈǉ الـ ديوان الرابـع (قرارة الموجة) ـ حيث نلحظ ǈǉ الغنائية الطورية البسيطة تحتل حيـزا قابلا للتوسع باستمرار ـ ǉ ى ǈǉ 0,031 % الى 2,36 % تاريبا مع مجمـوع الزوائد الشعرية ـ مع ملاحظة الأنسبة المئوية في الأرتفاع كلما تادمنا الى الأمـام و في الوقت نفسǊ يبدو في الأرتفاع التدريجي ـ ليعوض وجود عنائي آخر فـي الدواوين الشعرية اللاحقة كما سيتضح ǈǉ خلال التحليل الفني لزوائد الطـ الشعرية الممثلة لتلك المرحلة الغنائية الجديدة .

اما فيما يتعلق بالإطار السياقي ـ ǈǉǆ الـ كثر الغنـائي الطـ ورى البسيط كان عزيرا مع حيث الكم ـ و المتميز للعينة الـ شعرية التـي تمثـل المرحلة الأولى مع الطريقة الشعرية للسياب ـ و التـي تـضم " البـواكير + أزهار و أساطير " و مع خلال العينة الشعرية التي تحتـوى ǆـى 69 قطيدة طوال تلك الفترة الزمنية الممتدة الى 1950 ـ و كما تؤكد لنـا قـراءة العينة ǆـى وفق المرحلة الفنية الأولى للإطار ـ ǈǉ البنـاء الغنـائي الطورى البسيط يمثل نسبة ضئيلة في الـ شعر الحـر ـ فمـع مجمـوع 69 قطيدة نجد 11 قطيدة فقط تنتمي الى الشكل الحر ـ ى ى حوالي 10 % تاريبا .

و ǻǽǾ يعني ǼǾ النازحة الغنائيـة التقليديـة كانـت مهيمنـة ، و ǼǾ الȚ ورة الȚعرية بدورǻ تȀثرت بهȀ الȚتǻȀار الرومانسي الواسـƴ ، ȁجـǼت معǼم ȚورȀ الȚعرية Ȁات ȀابƴǼ تقليد ǿ جزئي ȁي معǼم الȀحيان .

ǼǾ ȁيما يتعلƾ بالوجǻ الغنائي الجديد الȀ ǿ ǻǼحȀǻ Ǿ زاد الـسياب ، ȂǿȚ ǻǼȀ الȁرȚي الȀوƴ ، ȀǽȚي الȚȀǿƴ الغنائي البسيȀ ، تمȀǻǼ الȚـ ǿيدة "ƴـǼ" كانǼ حبا "[19] ، و ȀǻȀحǼ ǿ ǼȀ ǻȀǻ الȚ ǿيدة ǼǾ الȚعر يعبر ǼȀ تجربة ȀاتيȀ و" ǼǾ التȀور الȀ ǿ حدث ȁي ǻǼȀ الȚ ǿيدة جاȁȀ ȁويا ، ȁȀنها ابتـدȀت بنȀـام معيǼ ، وزنا و قاȁية ، و لكنها تجاوزت ما بدȀت بǻ و ǼǾ كانت لم تنتـǻ ǻـǼ ǿ استعماƴ التȁعيلة الواحدة ȁي الȚعر الواحد ، و ȁ ǻǼ تجاوز ǼǾ نȀام للاȁيـة ǻـǼ ǿ ǼǾ ما ȁعلǻ بدر ȁي ǻǼȀ الȚ ǿيدة ȀǼو ǼǾجاز ǻȁȀ ǼǻȀ ǻȀƴȀ ǼǾ تȁعيلتين ǼǾ ǼǾحȀث تȁعيȀت ، ȁȀرƴȀ ȀƴȀȀǻ غير منتȀم[20]

ǻƴ تسميǼ ǻ ǿ ǼǾ ȁ ǻǼيامـا

ȀǾ جناونا بالȀماني Ȁ ȀǾ غراما

ما يكوǼ الحب Ȁ ǻوحا و ابتساما

ȀǾ ȁȁوȀ الȀ ƴǻ ǻ الحرȀ ، ȀǼ ǼǾ حاǼ التȀقي

ǼǾ الȚعر ȁي ǻǼȀ الȚ ǿيدة يعبر ǼȀ حالة وجدانية ȀاتيȀ مباȚـرة ، حالة الحيرة و الȀ ƴǻوƴ ، ȀȀنها Ț ورة الحيرة و الȀ ƴǻوƴ ، التي تȀسـر الـȚعر و تتملكǻ و تعتريǻ ، و الȚعر Ȁ يعرȀ كنهها ، ȀǾ ǻȀي Ț ورة الحب التي ȀجزȚعر ȁهمها و تحديدȀ ، ǻǼȀ ȁـي حالـة مـǼ التـردد و الȀـƴ راب و التساȀƴ :

---

[19] - السياب ، ديوان بدر ȚاكȀ السياب ، مج 2 ، ص 101 .

[20] - المȚ در نȁسǻ ، ص 2 .

Ǹǜو حب كý ǶǦǸǛ Ƿبرانيي [21]

ǈǽ ǶǦǸǛ الṬ ورة البسيطة التي يقالها لنا الطاȂر في Ǹـ ǶǦ الا ـ Ṭيدة تمر عبر ǶǦǸǛ التساؤلات المباشرة ، و عبر ǶǦǸǛ العواطف المتدفقـة ، تدفعـǸ في كý مرة إلى إثارة التساؤل من جديد .

و ǶǦǸ يحسǈǽ ǈǽ الطير إلى ǶǦǸǛ الاṬيدة ، تتـدفق مـǈǽ أربعـة مقاطع شعرية ، كل مقطع يتكون من سبعة أسطر ، و بنظام قـافية ا ا ا ب ب ا ا ، يتغير من مقطع إلى آخر ، و رغم أنها تتفق في الوزن (بحر الرمل) دون الالتزام بنظام ثابت من التفعيلات بحيث نجده تغيرا في عـدد التفعيـلات من سطر إلى آخر ، و ǶǦǈǽ نظام القافية في الأسطر الثلاثة الأولى ، منسـجمة مع الطريقة التعبيرية المكونة للمقطع الأول ، بينمـا نجـده في المقـطع الأخير من الاṬيدة يرتبط ǶǦǸ ترتيب قافية الطاȂر إلى القافية المتتاليـة ثم نجده كذلك طيلة قṬيا يتكون من حركتين متتاليتين :

في الحركة الأولى يṬور الطاȂر الأول المتعور بالحيرة و التـردد و عدم الثقة مع ذلك إحساس الغامض ، يلتاب الطاȂر في لحظـات التساؤل و البحث ، و عبر مساحة الاṬيدة تعود إلى بـساطتها الأنـسية و الشعورية ، حيث يبدو التساؤل عن الحب بسيطا و آليا من التعايد ، عن الرغم من أن الطاȂر يحاول أن يلتقطها لحالة جديدة ، يعـرف مـدى ǶǦǸ درجة و منابعها ، قد تعود هذه الحالة إلى ذكريات الماضي ، و زمن الṬبا ، و لكـن ǶǦǸ الحالة الشعورية ، تتطور بسيطة ، لأن الطاȂر يبحث عن الحب فيجـدها و تبدأ ṬورتǸ ممزوجة بتداعي المشاعر و العواطف ، لأنها الṬ ورة الثانيـة الأولى البسيطة للحب .

---

[21] - المṬدر السابق ، ص 103 .

و ǇƘǀ ǃǄǅ المƱǘǀ الƬعرية الƯƾيرة مǅ ال ǀƮيدة ƫƾƬǋ مجموƴـة مǅ الƗسئلة و ƽدوات الƙستƺهام و الǇداƅ ، يرسلها الƬاƴر ƺي كـǋ الƙتجاǋـات بحƛا ƴǅ الحبيب ، و تستمر الƗسئلة حتǉ و ƴƳǋ ǅر بالحبيبة ، و يƳـǋ ǀƘ ـا الƗحساƩ الغامƯ يƱاردǋا مǅ جديد، ƴساǇ يƮ ǋǄ ǉǋ حب متبادǋ ƺي الحركـة الƛاǇية .

ǅǄ الƬاƴر يعرƯ ƾ ƮƘ ƺي ƱيƏ تعورǉ بسيƱ، دوǅ ǅǄ ǅƽ يǇسحب مǅ الموƾƺ الƨǀ ǉ يǇمǇƽ ǋيǇǋ ƺي حركة ƽƺاية بسيƱة ممتدة .

ǅǄ ǇǀǇ الƮورة الغǇائية الƨاتية البسيƱة التي ǇجدǋǇا حاƮـرة باـوة ƺي الدواويǅ الƬعرية الƗولǉ ، و التي تجسد الحالة الǇƺسية الحـائرة المهتـزة للƬاƴر بدر Ƭاكر السياب ، قد تكوǅ لها ƴǘƽقة بالمƋساة الƮƟƺـة و المتعـددة الجواǇب للƬاƴر ، مǅ وƺاة اƗم و زوال ǃبيـǋ ، و محـيƱ ƽقليمـي و دولـي مƮƱرب ، و ǙƟ سيما بعد الحرب العالمية الƛاǇية ، كǋ ǀƘ ǋا جعلـت الـƬاƴر يعاǇي مǅ مƋساة ƮƟة [22] ǇǋƙستƱيǅǋ ƽ مǅ قƮيدة بعǇواǅ: " ǋǀǇƟǋ " :

ǋǀǇƟيا مǅ ǋǃǄي الƗقربيǅ ǃبر و ƽǅ كاǅ Ʃ يعاـ ـ ـ ـ ـǋ

ƽبي: مǇǋ قد جردتǇي الǇاساƅ و ƽمي: ƱواǋǇا الردƋة المعجǋ

و مالي مǅ الدǇǋ ƽ ǋǇر Ʃ ƶƮǋ ƺرحماƞƺ ǋǇلدǇǋر Ʃ يعدǋ [23]

و ǇǋǇي المƬاƴر ǇƺسǇها Ǉجدǋا ƺي قƮيدة ƽƏـرƋة بعǇـواǅ " رƽ ـƅ " حيث ياوǋ :

---

[22] - ديواǅ بدر Ƭاكر السياب ، مƚ 2 ، ƫ ت .

[23] - المƮ در السابƼ ، ƫ 81 .

و يراجǋ ƽيƮƈ : ƴبد الكريم حسǅ ، الموƮƈƴية البǇيوية ، ƱƮ 1 ، بيروت ، المƊسـسة الجامعيـة للدراسات و الǇƬر و التوزيǋ ، ƫ 82 .

جدتي ﻤﻠﺍ ﻠﺒث بعدﺍﺍ Tكواﻳ Ʊوازلي Þ اﻟﺴﺍﺍ و ڨý معيزﺍ ـ ي

ﺍﺕ يا ﻤﻠﺍ ﻓتحت قلبﺍﺍ باﻟﻤ Σ لحبي ﺍو Ţ دت قبرﺍﺍ دوﺍ ـ ي

ﻓاليý ﻋلي ﺍﻠﺍ ﺍر Ƶ الدمý و يا ƴي ﻋلي Ʊوýﺍﺍﺍﺍـ ـ ـ ي

ليتزلي لم ﺍﻜﻠﺍ رﺍيتاﺍ ﻤﻠﺍ قبý و لم ﺍﺍ ƫ ﻤﺍﺍ ﺍﺍ ǮƱƵ حزﺍ ـ ـ ول ﻠﺍ [24] .

ﻠﺍ ﺍﺍ الو Ţ Ƶ الوجدازلي الﺍالتي المباTر الﺍ ﻳ يمتزﺍﺍ ﻓيـ ﺍﺍ الـسرد
بالو Ţ Ƶ ﻠ و الرجاĆ و التمزلي و الزادĆ ﻠ ﻓي Ƶقات متداﺍلة تزﺍﺍ ýﺍ ﺍليزﺍ مـ Tهدا
راكدا آسزﺍ ﻠ ياوم ﻋﺍﻳ تجربة Tعورية ﺍاتية و ﻓردية ﻠ كý ﻠ Tي Ć ﻓيهـا يـ دý
ﻋﺍﻳ اﻟﺴﺍ و اﻟام ﻠ بڠﻌý حربتﺍ و وحدتﺍﺍ ﻋﺍﺍ ﻤﺍﺍ ﻠ ﻋﺍﺍ بيﺍﺍ ﻠ ﻋـﺍﺍ جدتـﺍﺍ
ﻋﺍﺍ محيƱﺍ اﻟجتماﻋي ﻠ و ﺍي التجربة التي تجعلﺍ دائما ﻓي رحلـة مـستمرة
بحﺍ ﻋﺍﺍ اﻟمý الغائب الحاƴر ﻠ ﻋﺍﺍ المﺍﺍ ý ﻓي ﻋالم التجريـد ﻠ بعيـدا ﻋـﺍﺍ
الواﻗý الموت ﻠ ﻋﺍﺍ الواﻗý الﺍ ﻳ Ţ ار Ţ ورة ﻓزليـة يجـسد الحـ ƴور الـدائم
للموت .

و ﻤﻠﺍ Pýﺍ ﺍﺍﺍﺍ الŢورة الغزائية الﺍاتية يعبر الTﺍﻋر بTكý مباTـر
ﻋﺍﺍ ﺍﺍﺍﺍ التجربة الوجدازلية ﻠ ﺍﺍﺍ يريد ﺍﻠﺍ يكول ﻤﺍﺍ واقعيا ﻠ ﺍﺍﺍ ﻟ يتحـدث
ﻋﺍﺍ المحدد ﻠ ﻋﺍﺍ التاريɊ ﻠ ﺍﺍﺍ ياŢ د الحلم ﻠ المﺍﺍ ý ﻠ و تزداد ﺍﺍﺍـا الـ Ţ ورة
الغزائية تعايدا ﻠ حيزما يدPý الTﺍﻋر المديزلة المزيڠة [25] ﻠ زﺍزحا ﺍليهـا مـﻠﺍ
الريƵ ﻠ و ﺍﺍﺍﺍ تبدﺍ رحلة ﺍPرă ﻤﻠﺍ العﺍاب و الحيـرة و التـساǭýﻠ و مـﻠﺍ
جوƵ ﺍﺍﺍﺍ الرحلة الجديدة ﻠ يﺍǭT كýT تعبير ﻳ جديد ﻠ سيركز ﻋليـﺍ المبحـث
القادم .

---

[24] - ديوالﺍ بدر Tاكر السياب ﻠ م 2 ﻠ البواكيرﻠ f 104.

[25] - ﻋبد العزيز Tر Ƶ ﻠ الرǭية اﻟبداﻋية ﻓي Tعر ﻋبد الوﺍاب البيـاتي ﻠ Ʊ 1 ﻠ بيـروت ﻠ دار
الجيý ﻠ 1991 ﻠ f 33 .

ŁJŷ ŀŖŇǰ الوجدانية الغنائية الواضحة تكشف Ƹ ŁJƸ ŌزمةŢ ŌاملةŢ Ü كـ ŁJا
يعيشها الشاعر ƸŁJ Ţ ĬعيدĬ الŌسرة Ü و ƸŁJ Ĭ الŢعيد الŌجتمـاƸي و الŴـاƸي Ü
ƸŌي الوقت الذي ŌكانتƸ ŇŪيه الŢ ورة الرومانسية الحالمة Ü ǰŇي الŪموŴŖ التعبيـري
الحاضر الماƳŴ ŌمامƳ هيŌلة الشاعر العربي المعاŢ ر Ƹي تلك المرحلة Ü و هـŴ
ŀŖ ŁJƸ5 الشاعر ƳŪ يكتب الŪ ŢيدŢ الغنائية بƸ ŢيƸ Ƹ و ŌكانتƳ بنائيـة متغيـرة Ü
الŪ Ţيدة التي تنمو و تتŌŪ ĬŪ و تورƸ Ŝ ŌكانتŪŪ ŌيƸية باستمرار.

ŁJŷ ŀŖŇǰ الŢ ورة الƸردية الذاتية ŌŪزمة الشاعر تتحولƳ Ƹيما بعد ŷŁJ Ĭ
تجربة جديدة Ü وتعبير مغاير Ü حينما يتحولŖ ŀŀ ŴŖ الشعور الوجـداني البـسيط
ŷŁJ Ĭ إحساسƩ يزداد اتساعا وعمقا يŢ ŷŁJ ƳŢ Ĭ ضمير الجماعة Ü حينمـا تكتـƸ ƸŢ
ŁJƷ الموت مرتبط بƸاجعة الŌŪر Ü وŇǰ و التحول الوجداني والƸكري والتعبيـري
والبنائي هذا ƳŴŪ ŪŌ حضور الآخر الŌنساني[26] Ü يمهد لظهور ƳŌŢ غنائي آخر
وŇǰ ŀŖŇ التحول ŇŪŌحضور Ƴ و ŌŸ ƳŪŢ Ƹي الŪ Ţائد الشعرية التي تمثـƳ ƳŢ الـŪŌŢ
الغنائي المعاد Ü حيث تŢبƠ الŌحوام الحايلية الاادرة ƸŁJ Ĭ التغيير Ü ǰŇي تلـك
الŌحوام المرتبطة بحركة التاريخ والمجتمع .

والواقع ŁJŷ معظم الŪ Ţائد الغنائية البسيطة ذات الحركـة الŌƸقيـة
الممتدة عند الشاعر بدر شاكر السياب Ƹي مرحلتها الـشعرية الŌولـĬ Ü تمثـƳ
حوالي 21 % Ƹي مجموعته الشعرية **"البواكير"** ƸŁJ Ĭ وجـŷ الŪـŢ و f Ü
ويكثر ŀŖŇ الشكل التعبيري البسيط Ƹي النماذج الشعرية التي تŌŪ ŖŪ هـŁJ البنيـة
العروضية التاليدية العمودية والماطعية Ü قاعدة Ōساسية Ƹي بنـاƠ الŪـ Ţائد Ü
وحينما يتجŷ الشاعر نحو بناƠ الŪ Ţائد الااائمة ƸŁJ Ĭ العروض الحـر باعتمـاد
التƸعيلة وحدة إيااعية Ōساسية Ƹي البناƠ الشعري Ü يتراجع ŀŖŇ الشكل التعبيـري
الغنائي البسيط بŢ ورة تدريجية حتĬ يختƸي Ƹي المجموعات الشعرية الŌخيـرة

---

[26]- عبد الواسع الحميري Ü الذات الشاعرة Ƹي شعر الحداثة العربية Ü f 27 .

على غرار ما أحدثته عند الشاعرة نازك الملائكة ، وقد أكدت لنا هذه النتائج الأولية ، العملية الاستقرائية الإحصائية التالية:

المرحلة	المجموعات الشعرية الممثلة أو المقترحة	عدد القصائد	الوزن		النسبة المئوية
			تقليدي	حر	
الأولى إلى غاية 1950	البواكير + أزهار وأساطير	69	58	11	% 10

وإحدى عشرة قصيدة الحرة هي : الليـل الأخـير – أسـاطير – سوف أمضي – سراب – أغنية قديمة – نهاية – هل كان حبا – اتبعيني – ليالي الخريف – القرية الظالمة – في السوق .[27]

أما تطور الأشكال البنائية عند الشاعر عبد الوهاب البيـاتي ، فقـد اتخذ طابعا متميزا بالمقارنة مع الشاعرين نازك الملائكـة ، وبـدر شـاكر السياب ، ويتضح ذلك من خلال الجدول الإحصائي التالي :

المرحلة	الشاعر	المجموعة الشعرية المقترحة	الشكل التقليدي مقطعي	الحر	النسبة المئوية

[27]- ديوان بدر شاكر السياب ، م1 ، ص 21 وما يليها .

الأولى د1 + د2 + 1950 1954	البياتي	ملائكة وشياطين أباريق مهشمة	42 قصيدة 11 قصيدة	05 26	1.15 % 70.2 %

حيث نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر ال...
المجموعتين الشعريتين ملائكة وشياطين عام 1950 م و أباريق مهشمة عام 1954 م لكنه سرعان ما تحول إلى الذاتي وتطورت رؤيته واتسع أفقه فيما بعد وبدأ يتخلى عن المرحلة التعبيرية الغنائية البسيطة بعد أن عانق الواقع ومعاناة الشعب، فكان لابد أن يساير المرحلة الجديدة ويطور من عزلته الوجدانية الذاتية، فكانت المرحلة الثورية التي أملتها الثورة البنائية الجديدة، وبالتالي تطورت جمالياته التي كانت تسيطر على الدواوين الشعرية الأولى، بعد أن دخل مرحلة جديدة من الفن الشعري، ومن أشعاره في المرحلة الأولى قوله :

لن تسمعيني بالنشيد

يموت عند شفتي الدامية [28]

لا ذاق الحب من باحه

(28) - عبد الوهاب البياتي، الديوان، مج 1، ص 34 (قصيدة بعنوان: غرام قديم) ، قصيدة عمودية عاطفية مبنية على رؤية المؤسسة كما كانت يعرفها الرومانسيون .

ولم تبƸ ؋ي قلبيǋ باقيǋ

LJǫ ǉǨǋ الغǼائية الرومانسية المباƮرة ، تردد ƫ داǋǈ ǄǼ ـد الـ Ʈعراǒ الرواد العرب ، Ʈعراǒ تلǁ المرحلة الزمنية ، وقد رǄيǼǈǋ حاƽرة باوة ǄǼ ـد نǼازǁ المǘئكة ، وموجودة بƹǀǈ واƽƠ ǁǈǄ ǄǼاد السياب .

ǃما ǈǋǈ ǈǋǼǳǃǈǼ ƽائيلة نسبيا و ربما ǙǼها اتƦǋت منحǍ ƤǃƦ ر ǃǀǾـر اتساǄǈ وǄمǁ ǄǼاد البياتي ، بعد LJǃ دƤǈ ورƟ اǗكتمال والǼ ƽNǼ ؋ي التـ ƫ وير والتعبير بƹǀǈ سريǈ ، بƤǙǄ السياب ǙحيƟ ثغت الغǼائية بǄوجهها المتعـددة ؋ي مراحلǋ الƮعرية وǘحات Ʈعرنا ، بعكƩ البياتي ، الǏ ǋǃ كانت تƴǊـر ؋ـي Ʈعرنا حينا ، وتƦتقي ǃحيانا ، و؋ي ǉǨǋ ياوǁ جǘǈ الƦياƟ : (وǫǋ ǃدركنـا LJǃ المرحلة الوجدانية ǘحات السياب ؋ي ǃǀǾر Ʈعرنا بƦƟابيتيها ، ǉǋـ؋ ǉǨǋ المرحلـة التي ƦǄǄت مLJ Ʈعر البياتي ، ǃǄǼادنا ǫليها ǃحيانا ǋǉǈ اǕيǋǈ السريǈ المƺـاجƐ وǃǀǾ LJǃ ǉǨǋ العودة تتƮبث بǋǈ يلتاƟ ǋǉǈǈǾǃ وǘǃ يتعجǈ مباǈǈǋ لغاǒ المراحـǁ كلها ، والوƫ ǈǼƫ وǁ ǫǈǏ ما يريد باǄǊزة واحدة .) [29]

لكǈǋ البياتي استƟǋ Ʈ ǀيǈا Ʈيǈا LJǃ ǄƟوǏ ǉǨǋ المرحلة الغǼائية البـسيƟة ، وLJǃ يتعلم كيƸ يمارƩ الكتابة باحتراƸ ، ǘ ǈƮƧǄرا معزوǘ منƟويا سلبيا ، وǘ ǁǁƮ ǈǈ ǃǈƽ يتƟور التƟ ور حينما نǼاق ǅ الǼماǊǋ الƮعرية الممǋǾـة لهـ ǉǨǋ المرحلـة التعبيرية الجديدة ، باǄتبارǋǈ ƮǀǘǄ ƠǼائيا وتعبيريا جديدا .

وǃǏ مǈ المرحلة الغǼائية الǙولǏ ǃǼ واوǈ : LJǫ ƫ قائد ǉǨǋ البǼاǒ الغǼائي Ǚتتحاǀ ƠǼائية التƫ وير والتعبير ǋǈǼ مLJ ƽǘǈ الحـƽ ور الواƽـǃ والبارز لǄǀƮǃ ر ؋ي الǁƫ ائد ، حيث يستغرǀ الƫ وت المǊرد ǃجزاǒ الǁـƫ يدة

---

(29) - جǘǈ الƦياƟ ، الƮعر العراقي الحديث ، مرحلة وتƟور ، LJ 2Ɵ ، بيروت ، دار الرائد العربي 1987 ، f 179 .

(30) - يحكي ǈǋǼǈǋ بƽمير التكلم ؋ي : مǘئكة و ƮياƟيLJ ، ǃƠنية زورǀ ، ǃكاد ǃمـوت ، بـرǄم ، ǄزلةǄ ، ƠرامǄ قديم .

معبرا عن احساس الشاعر ومشاعره الذاتية وانفعالاته النفسية و يبقى الصوت في القصيدة هو صوت الشاعر سواء عبر بضمير المتكلم أو بضمير المخاطب أو بضمير الغائب [30] و هو في كل الحالات صاحب القصة و صاحب الدرجة السردية في القصيدة و محور التجربة و مركز الصور الشعرية سواء عبر عن تأمل المشهد أو تحليل عن نفسه بصورة مأساوية لكنه ما يزال يحيا في ظلها و في أسرارها .

و تتأكد غنائية هذا الشكل البنائي لحيلما يتوجه الشاعر إلى الطبيعة ليعبر عن إحساسه بها و يصور تعاطفه الوجداني معها كقوله :

كالشمس الكهان أواني

و عرائس الغابات ألحاني

ألبستها من زهر أوديتي

ثوبا و من أوراق بستاني

و غمستها في النبع عارية

و غسلتها في دمعي القاني

و رفعتها عذرا لفاتنتي

حبات أبيات ديواني [31]

من الشاعر يبدو منذ البداية في جو قصة رؤية جميلة و من هذا النزوع السردي الدائم لدى الشاعر يمنح القصيدة مسحة قصصية تحاول أن تخلو من الرتابة و التلاحم بين الغنائية و القصة مما يتيح للشاعر إمكانات

---

[31]- ديوان البياتي ، م 1 ، ص 5 .

واسعة للتعبير ǯǮ تجاربǿ اǀǀاتية Ǿ دوǮǭ ǮǮ تƾاد اǪǪ يدة ǯǰǪ رǾǰ الجـ وǿر ǻ ǰǿ ǯǰǪي وحدة اǪ وت Ǿ اǀǀ ǻ يعكƩ تجربة ǀاتية بسيǖة Ǿ و تتحاǀƽ ǯƾايـة ǿ ـǰ ǯǪاǪيدة و ǵيرǿǰ مǮǮ اǲǲǽǿاعرية اǪǪرǼǵ ǾǿǾ مـ Ǳ ǿ ǻـǰ ǯǰ المـسحة اǪ Ǫية التي تعمƾ ǯǰǻ ترقية بǰǲǲ اǪǪ يدة Ǿ بحيث يبدǮ اǪǪǯǰر حكايتǿ مـ ǮǮ ǮولǿاǮ و يستمر ƾي ǯرƾ Ǯحداǿا و تƾاǪ يلها الجزئية Ǿ بترتيبهـا و تتابعهـا اǖبيعي حتǻ يǪǫ Ǫ Ʊاتمتها Ǿ و ǰǱǰǿǯǪ يǪة تتƾ Ʊ Ʊي اǪǪ ائد اǪǪعرية التي ياوǖ ƾيها العǰǪر السرد ǻ مǵƾ : " مǖئكة و ǮǮǖǪيا " ⁽³²⁾ و "حلم ƾي كوǢ " ⁽³³⁾ و "برǯم " ⁽³⁴⁾ و "ǵرام قديم " ⁽³⁵⁾ .

Ǯما ƾيما يǬ ƭ اǪǪ يدة المǀكورة " مǖئكة وǪـياǖǮǮ " Ǿ و التـي ǮǲǰǿǪ مǰها الماǖƾ السابǪƽ Ǿ ƾترتبǖ ǯƾاية ǰǱǰǿ اǪǪ يدة بهǰدسة بǰائها اǪǪائم ǯǰǻ ـ ǻ اǰǲǖ الماǖعي البسيǖ Ǿ و ǿǰو بǰǲǲ يعǰǲي ǯǮ اǪǪ يدة ماسمة ǫǪ ǻما ـاǖƾ كمـا ǿǰو الحاƾ ǯǰǻ اǪǪعراǲ الرومانسييǮǮ Ǿ و ƾي ق ǪائدǱ ǰǿاǿ اǖƾ الغǰائي البـسيǖ تتواǻǪ اǤحداث بتوالي الماǖƾ ƾي حركة تǀكرǿا بتوالي اǪ ـ ور التعبيريـة Ǿ و ǕǪǮǮǯǱ اǪǪƾǿ الماǖعي رومانسي باǤسا Ʃ Ǿ و ǿـو يتǰاسـب مـƾ الغǰائية التعبيرية التي تعد سمة جوǿرية ƾي اǪعر الرومانسي Ǿ اǀ ـǻ اǲ Ǫـ Ǿ ǯǰǻ يد الرومانسييǮǮ العرب ƾي ƾترة ما بـيǮǮ الحـربيǮǮ العـالميتيǮǮ Ǿ و قـد اǰعكƩ ǰǱǰǿ اǤتجاǽ الرومانسي ƾي بǰǲǲ ǯدد مǮǮ اǪǪ ائد الغǰائية التي تتوزǯهـا اǤǪكاƾ اǪƾرǯية .

و Ǖ اǪǪ ǮǮ البǰǲǲ الماǖعي لǪǪ يدة " مǖئكة و ǮǮǖǪيا " Ǿ يǰاسب التǰاويƾ ǯǰǻ اǪعور وجداǰي معيǮǮ Ǿ يتميز بالتدƾƽ و اǤǰسيابية Ǿ و ǰǱǰǿ يـǪكƾ بدورǿا ملحما ƾǰيا بارزا ƾي اǪǪ ائد الغǰائية ǯǰاǽ اǪǪǯǰر ǯبد الوǿـاب البيـاتي

⁽³²⁾- البياتي Ǿ مǖئكة و ǮǮǖǪيا Ǿ ƭ 5 .

⁽³³⁾- المǪدر ǰƾسǿ Ǿ ƭ 23 .

⁽³⁴⁾- المǪدر ǰƾسǿ Ǿ ƭ 27 .

⁽³⁵⁾- المǪدر ǰƾسǿ Ǿ ƭ 34 .

و Ʀاد السياب Ŭ و ناز اا المǈئكة Ǝǃ وجǚ الƑ ƫ و f Ŭ و يعمŷ اƫ ـ ƙƗ البا ـ ƇƖ الماƱعي Ǝǃ ǁاوية ƽايتها و Ʀموديتها مǚ ƑǍŷ رحلة ريǊية وسƱ اǓ ـ ǚǐ واǚ و اليناابيŶ الƱبيعية و ƉوديتهǍا المزƙرة Ŭ التي Ɣهدت ƫ باƫ و ƃƽ ـ ت ما ƨ ـ يƙ Ŭ و ƂƏ ƙƗǀ العودة المحكية ǁتم ƽي زمǚ اǓزƙار و اǓودية و اليناابيŶ و اǓلواǚ Ŭ ƽǁنااجي الƱبيعة لǁǊǁƠ قلبها الواسŶ الرحب Ŭ ليعاƙƙǀ الƑƦر Ŭ ƽǁƽ ـ ƽ ǁ ƠƽǄ ـ سƙǐ Ǝǃ Ɨكريات ƦƗبة حبيبة ƹǄ Ǝǃ ǀƽ سƙǐ Ŭ و Ǝǃ الرƈم مǚ ƂƏ الƑƦر يبدƉ بƔعور الااƙدم ƹǄ مكاǚ ƹǄ Ŭ يƂƦ ƹǄ Ŭ بيئة ريǊية ǁƗكراƫ بزمǚ الƫ با و الƱƽولة Ŭ ƹǍ ƙƏƉ يبدو مترددا و Ǎ يƔعر باǓلƽة Ŭ ǚǍ ƙƗǀ البيئة الريǊية لم ǁƽǀƙ بعد Ŭ و مǚ ƛ ـ م يحƩ الƑƦر بالوحدة و العزلة ƽي ǁلاا البيئة الƱبيعيـ ـة Ŭ و يبا ـ Ǝ ƨ ـ مير المƑƱب المستƑدم ƽي الاƫ يدة للتعبير Ǝǚ الƗات الƔعورية الحاƨرة يحمـ ـŷ ƃƛكار مǚ دǈلة :

ƃمواجƙ تبكي بƔƱƄǀي

ƹǀي ƃƑƙ Ʀ Ǝلياا مǚ زƙƽ

يغرƿ مǈئكتي بƔيƱǀǀي [36]

ƹǀها دǈلة اǓحساƩ الرومانسي ƙƗ يبرز ǀتيجة Ǔǁƙƫ ـ زاز بـ ـسبب Ǝǈقة الƑƦر بالمحيƱ اǈجتماƦي ƙƗ يǀتمي إليƙ Ŭ و ƙƗا يلجـ ـƋ ƹǄ Ǝ ـ ƙƗ العالم الريƽي بحƙƙ Ǝǚ الراحة Ŭ و سعيا ǀحو تحايƾ التوازǚ الǀƽسي مǚ جديـ ـد و ƙǍ Ɣعور رومانسي ƟǀǍئي بسيƱ مـ ـǁراا ǀجـ ـدا Ǝǀ ـ د معƲ ـ م الـ ـƔعراƇ الرومانسييǚ ƽي ǁلاا الƽترة Ŭ و لكǚǀ يƔعر ƽي مƑتلƦ ƃƱ ـ وار ƙƗ ـ ƙǀ الرحـ ـة الريƽية بالغربة و الحزǚ الƙƗ راƽƾ الƑƦر ƽيتولـ ـد ƽ ـ ي ǀƽ ـ سƙǐ Ŭ العǀ ـ ƫ ر الوجداǀي الƙƗتي Ŭ الƙƗ لم يلبث ƂƏ تحوŷ ƹǄ داƽŶ ǀƽسي يوجهƙ لتحايƾ تلـ ـا الƙƗاتية .

---

[36] - ديواǚ البياتي Ŭ مǊ 1 Ŭ f 7 .

و في ظل هذه الصورة القصصية التي يرسمها الشاعر في القصيدة بأسلوب حكائي واضح، يمكننا فهم التصوير الداخلي هذا الذي يصور الذكريات الممتدة التي تقاوم التدرج الذي يتجسد في استعادة الحلم بعيد عن المدينة و ضجيجها و طغيانها، التي تترقب الشاعر، فيها رحلة الهارب عن الواقع و بعيدة عن الحاضر الموت .

و بهذه النهاية الرومانسية يتحقق الموقف الغنائي الذي التي البسيط للقصيدة، و تكتمل الصورة الفنية و التعبيرية و البنائية الكلية لجميع العناصر المكونة لهذه القصيدة .

و الواقع أن هذه القصيدة وجدانية تتحرك في لحظات متتالية متدرجة، تتوالى فيها الذكريات و الأحداث الماضية في حكاية متتابعة بسيطة .

أما الباقة الفنية و التعبيرية فتستند إلى البساطة الشعورية، لأن القصيدة تروي تجربة وجدانية مفردة خالية من التوتر و التعقيد، و لهذا جاءت العناصر التعبيرية و التصويرية بسيطة و جزئية بعيدة عن الإغراق في التركيب و التكثيف، و اعتمدت في معظمها على الوصف الرومانسي المباشر، لأنها قصيدة بطبيعتها تعتمد على وحدة شعورية ذاتية، تنتهي إلى الصور الفنية البسيطة بالتعبير عنها .

و تستمر هذه البساطة الفنية و التعبيرية في عدد من القصائد الشعرية، في المرحلة الشعرية الأولى، التي تمثلها المجموعات الشعرية (البواكير و أزهار و أساطير) في القصائد التالية : أكاد أموت [37] أغنية الملاك[38] - برعم [39] - عزلة[40]، وغيرها من النماذج

---

(37)- ديوان البياتي، مج 1، ص 17 .

(38)- المصدر نفسه، ص 19 .

الṮعرية التي Ŭ يƤرɰ ƽيها الṮƸſƵر ǈƵ الدائرة الṮعرية البـسيƱة Ŭ وǊـي اǈƸƱرة الƼƴية والتعبيرية التي يƠكدǊا الجدوǇ الƙحṮائي السابƀ Ŭ اƿƶ Ž يبـيǈ بوƮɉ النسبة المئوية الƄɉئيلة للاṮ يدة الحرة Ŭ ƽي ماابـǇ النـسبة المئويـة المرتƽعة للاṮ يدة الغنائية التاليدية Ŭ التي Ṯارت لهـا مـساحة كبيـرة ƽـي الƤريƱة الṮعرية للسياب ونازƃ Ŭ حيث يṮكǇ ƽي ǊـƿǊ المـساحة الـṮعرية الغنائية البسيƱة Ŭ البنǍ التاليدƔ و الماƱعـي Ʃـǈƕرة مميـزة لهـƿǊ الغنائية ويمكǈ ƿƿ ǈƿ نعتبر ǈƿ المساحة الṮعرية للمرحلة الƘولƔ Ŭ تـṮكǇ Ṯورة ǡنائية كبرǎ Ŭ ǊǍي Ṯورة الريƸ بكـǇ ƾـ ɰƸيتƸǊ المتعـددة Ŭ وǊـي الṮورة التي ترسم حلمƸǈ Ŭ Ƹحب Ŭ Ƹبراǈǈ المدينة – الاريـة التـي Ṯ ـارت ƽɰǍ ƮتǈيدǊا الحور والṮƽṮƺ والساقية Ŭ بعد ǈƿ ƾحƩ الـṮƸſƵر بـالهجرة والغربة وبموت العبير وجƼاƺ الغدير .

ǈǈƿ ǊƿƿǊ الṮورة الرومانسية المƺلوƽة ƽـي التعبيـر والبنـǍƿ وƽـي بساƱتها النسيجية لغة وبƘƝة وسردا تهتز وتتƢƺر بتساƱƿ الƘوراƀ الƿابلة Ŭ ƽي Ṯمت الƱبيعة Ŭ ومǇ ƿƿƿ يƹǇ الṮƸſƵر يتساƀ الṮƤر والجبǇ كƱيـر جـريƑ قادم مǈ المدينة Ŭ ƾو ǈƿƿ ǈƿ ƔǇƿ الريƸ بعيوƸǈ الƤɰر Ŭ والṮƸſƵر Ṯار برǈƸǈـا ƽي ƾمواجها الحانية Ŭ وسحبƸǈ وǡيومƸǈ الريƽية الحلوة تمت ƒ جزƃƿ كبيـرا مـǈ ƿǈƿ الṮƸſƵر ƽي المدينة Ŭ ليƹǇ بلبƘ Ṯ داحا ƽي الحاوǇ و البساتيǈ :

وƾƺǡو ƙǈساǈǊ Ɣا ƃƃ الاديم

وعيناك روعة الذكريات

تبلبǇ بالدمǇ حلما مƔɰ [41]

---

[39] - الماṮدر نƽسƸǈ Ŭ ƒ 27 .

[40] - الماṮدر نƽسƸǈ Ŭ ƒ 30 .

[41] - ديواǈ البياتي Ŭ مǊ1 Ŭ ƒ 35 .

وǫǇ ǉǸǊ ǈǕǵǒ الريفي الجميǾ ، وǫǇـ ǉǸـǊǋ الƱبيعـة ، يعـود اǂƬǁر مرǈǊǁ متعبا جريحا :

رجعت ǫليǁ ǆƱير جريǴ

يعود مǇ الغاب ƷǈǊ المساǒ

يلوǁ بمǈǂارǈ زǈǊرة

مǂƤة بǂǂيا ... دماǒ

ǐǊ ǆƞسكتي يا جراƟ السماǒ[42]

وǇǫ ǆǵƴراǃ الƤريƸ ، الƱǂرǈائر الجريǴ ، العيوǇ الƤǵر ، واƕǵƞـǇǁ النائمة ، وجراƟ المساǒ ، وƤƞǂات الǂǂاب ، وƸيوم الربيǾ ، والبـرƷم المبلـǾ بالدموƽ ، وƞي اƬƞǆƸ المƤǵب ǐǊǈǂي العǈǂǇ ر اللغوية التـي تكـوǇ المـادة الغǈǂائية البسيƱة لهǋǈǁ ǇǄ البǈǂǒ الǇ ورǇ ، وتǇǄƿƥ لهǋǈǁ المادة الغǈǂائية التعبيريـة امتدادات زمǈǂية وƞǈǂية سابǂة ، قد تعود ǫǇǁ مƤيلة الƞترة الزمǈǂيـة المحـǇ ورة ما بيǇ الحربيǇ ، المƤيلة التي Ǉكلتهاǂǂƞƾǁ ة اƕحǐǓم الوردية ، ودƷمتهـا تلـǁǁ اǈǋاتية الواǴƤحة ƞي التƞكير والتعبير ، ولكǈǂها ما تلبث ǇǄ تتǇƲǁ ǈǊǋǉ اǈǋاتيـة المǈǂغلاة ƷǁǇ ǈƞƞسها وǈǊمومها ، ومǇ Ʒلماتهـا ولهيبها سيارǆ ديواǈǊǋ الحـالموǇ ويǈǂǇد ǇعرǈǊ زار الحاوǾ ، وǈǊǈǂǁǁ سيƲǾ اǂƬǁر يحƞر ƞي الرماد ، ويرسـم ƷǄǁ الجدار ǆحǈǂية جديدة لتجربة جديدة ، و ǈǊǸǊ التجربة الغǈǂائية الجديدة ǈǊـي الǇ ورة المهǇمة ƞي ǆباريƫ مهǇمة .

و ǇǈǂǊعت محرقتي

و كاǇ ǆƱǁ

[42]- ديواǇ البياتي ، مǈ 1 ، Ƙ 52 .

ﻧﻴﺮاﻧﻬﺎ Ü رئتي و ƮŽŨابي [43]

و ﻧǸي الƮ ورة التعبيرية الغﻨائية المعادة التـي يتـ ƕمﻨها الƼـ ƮýƮ الﻘادم Ü و تƌسΣ لها المجموƶة الƮعرية الƜاﻧية "ƪباريƺ مهƮمة " Ü مǊ Ƥـ ǎǗý مجموƶة مǊ الǜماƿƦ الƮعرية Ü التي تﻨهƕ بوƲيƼة التعبير ƵǊ Ǹƿـ ǍƦ الغﻨائيـة الƦƼاية المركبة ƼǊي تƮ وير ƠﻨائƦ يميƦý Ʀكǚر ǍǊƱ التركيب و التعايد Ü باستƤدام ƵǊƮ ر بيانية كƜيƼة Ü و Ʀدوات تعبيرية مركزة و ǍيحائيةÜ تﻨسجم مǀ الحالـة الƮعورية الجديدة المواكبة لƮورة المديﻨة Ü و ﻧǸي الـ Ʈ ورة الغﻨائيـة الكبيـرة المعادة التي تƤƟƬ حيزا معتبرا ƼǊي الƤريƱة الƮعرية للبياتي .

[43]- ديواǊ البياتي Ü مǍ 1 Ü ƫ 160 .

الفصل الخامس

الأسس النظرية للتفكير الغزائي المعاد

تتحدد الطبيعة البنائية لهذا التشكيل الغنائي الصوري المركب من خلال العناصر الفنية الآتية :

1 – كثافة الإحساس وتصاعد المشاعر وتوتر العواطف بعيداً عن جو التنافس والصراع .

2 – وحدة الصوت الغنائي في القصيدة وهذا يعني الأحادية الموقف والرؤية .

3 – عضوية الصورة وارتباطها بموقف الشاعر وبالتالي فإن تشكيل الصورة وتشكيلها للموقف الغنائي الذاتي المباشر ومن مجموع هذه الصور الجزئية المفردة يتحقق التعبير الشعري العام لهذا الموقف الغنائي في القصيدة .

4 – إن التصوير ليس عملاً منفرداً أو معزولاً عن السياق الغنائي العام للقصيدة وليس مقطوعاً عن جزئياتها الغنائية الذاتية الموجودة والمرتبطة بالحركة الشعورية المتغيرة التي تحدد المسار النهائي لها أيضاً .

والنماذج الشعرية التي تمثل التشكيل الصوري المعاصر تحتل حيزاً متفاوتاً عند الرواد وتحتل واحداً منهم الشعراء يستخدمونها بنسب متفاوتة جداً . وتتوزع النماذج الممثلة لها عبر المجموعات الشعرية توزيعاً متفاوتاً كما يوضحه الجدول البياني المرفق بهذا الفصل .

وهذا بناء غنائي يسير في خط أفقي معاد يعتمد على تعدد المواقف الشعورية التي تبدأ بسيطة في القصيدة ثم تتميز نحو التركيب والتعقيد مع وجود البنية الغنائية الواحدة التي تحقق الحركة النهائية الواضحة في القصيدة التي يتوالى فيها الوصف والسرد والتصوير في تعاقب مطرد .

LJǫ ǀǻǼ ǷǞǼ البناǂ الغنائي الŪ5اي المعاد Ü يمǺǮ حيزا Ǳǫـ Ǯ مـ LJـ الـTكǮ الغنائي السابƾ 5ي الPريƊة الTعرية للرواد Ü ولكLJ بنـا ـسب متǔاوتـة Ü 5ǼĿ ـ رازا يبرز مǺǮ سابƾا 5ي المجموǓات الTعرية اǓǂولى Ü لكǮ مǼ LJا زااا Ü والسياب Ü والبياتي Ü ولكنƾا يسير 5ي ƊP تنازلي يعكƩ تǔاوتا بيLJ الTعراǂ الǔǝǊة الرواد Ü 5يبدǉ 5ي التراجǮ ǓـǼاد ǼاǓزااا المǗǊكة والسياب ولكنƾا يـستمر Ü 5ـي حـيLJ يǔPتي 5يما بعد ǓـǼاد Ǔـبد الوǿǼاب البياتي P ـ ǗـǗ ـوǗ ǖ 5ـي دواوينـƾا الـTعرية الŪPيرة Ü وLJǉ ǀǻǼǔPǀǊ ǓـǼاد البياتي ǉو تراجعƾا Ü وبروزǿا واسـتمرارǿا بنـا ـسب متǔاوتة ǓـǼاد كǮ مǼ LJا زااا المǗǊكة و السياب Ü يعكƩ تƊورǿا 5نيـا وتعبيريـا سريعا ǓـǼاد الTǖǓر البياتي Ü وبƊيئا نسبيا ǓـǼاد نـازااا والـسياب Ü وستتـ ǅƽ مǊǅ ǷǞǼ التƊور ǓـǼاد Ǔـر ƽ الŪTكاǮ التعبيرية الŪPرǅ Ü التي Ǔـبرت Ǔـ LJـ تجاربهم النǔسية والǔنية Ǔـبر المراحǮ الTعرية المتǗحاة .

وتتحدد الƊبيعة الǔنية والبنائية لǷǞ الTكǮ الغنائـي الŪ5اي المركب بكثاǔة اǓǂحساƩ وتوتر العواƊǑ وتعاد المواǑǫ Ü ومLJ ǷǞǼ تPǀǊ ǗǂǫǗ ǷǞـ البناǂ الغنائي ǗـورǗ بنائية مركبة و5يها يبرز التاركǎ الǔني الجوǿـر ǐ بيǷǞـ ǷǞـ الTكǮ وسابقƾا .

وǷǫ ǀǻǀǋ كانت ǀǻǀǋ البناǂ الغنائي البسيƊ Ü قد تحااات بǘساليب متعـددة كالوǑ ǗـǕ المباTر Ü والسرد الواǷǞتي الوǏǅ Ü وباǓǂدوات البيانيـة والبǗǊحيـة المǔردة البسيƊة ǓـالبǊ ǀǻǀǋ ǀǻǀǋ Ü يتحاǎ ǷǞǼ البناǂ الغنائي المركب بƊـرǎ Ǔديدة Ü ولعǮ ǉبرزǿا Ü LJǉ LJǓ التعبير المباTر ǷǞاات ǷǞـPǀǊ وǏـعا جديـدا ومغايرا Ü LJŪ الTǖǓر لم يعد يكتǔي باǓŪTارة المحددة المباTرة حينما يلجǫ ـǐ ـ ǉـǗǷ ـ ǉـǗǷ ـǐ ـ ǉ ǷǞـǏǐ الـǗ ـوت الـǷǞاتي سرد الحكاية ǫما بǏمير المتكلم ǉو الغائب Ü بـǮ ǉ ǗـبǏǉ ـ ǗـوǗ ǀǻǀǋ حاǏرا باوة Ü بعد ǉدراǉ ǀǻǀǋ الTعراǂ الرواد Ü LJǉ التعبيـر بـǏمير الغائـب وبالǗيغة الحكائية السردية التاليدية Ü 5اد جدوازا ومبررزا النǔسي والǔني Ü ومLJ ǷǞǼǫ ǀǻǀǋ تƊورا 5ي الǗيغة السردية بعد تǐ ǀǻǀǋ الTعراǂ ǓǗLJ الاǔة التـردد

والأحجام والأقدام ، وعلى الرغم من قلة نماذج الـ اللـ ... بالمقارنـة مـع نماذج الـ الأولى ، لتركيبهما في صورة البناء العروضـي المقطـعي والحر ، ولكن المقطعية لم تعد بسيطة كما في الـ السابق ، ونلمـا صورة أكثر تعايدا وتركيبا ، ولها الـ الـ الرائد الممثلة لهذه المقطعيـة التي كانت ظاهرة شعرية مؤصلة لدى الشعراء الرواد في المرحلـة الأولـى ولكنها تراجعت بصورة بارزة ، حيث يميل إليها الشعراء في نمـاذج معينـة يحكمها المنطق و المقطعي المغلق ، سواء تم ذلك عن طريـق تناويـع القافية في المقطع الواحد ، فتأتي على صورة (أ أ ب ب أ) أو على صـورة (أ ب ب أ) كما في قصيدة (الأعوال) [1] . أو عن طريق مقطعية قافويـة وهي ظاهرة مطردة في شعر نازك والسياب على وجه ... ، في حين تبرز بشكل واضح عند البياتي .

وكان البناء المقطعي الرومانسي في شكله البسيط يناسب شـعر العواطف الذاتية والغنائية المفردة ، لكن الشكل النامـي الـذي يعتمـد علـى تكرار لازمة أو نغمة ... في تنامي المقطع المكونـة للقـصيدة ، يحـاول تطورا كيفيا في البناء الغنائي الشعري ، و يبدو أن الظاهرة النامية تتـيح للشعراء إمكانات جديدة للتعبير عن التجارب الذاتية المعادة بشكل من التناويـع يحاول لها نوعا من الشتات الوجداني من ... التعبير الفني عن المشاعر المتموجة في ثنايا التجربة بمعانيها الجزئي و الكلي. [2]

و للتعرف على الإمكانات التعبيرية لهذه الظاهرة النامية نعـرض فيما يلي تحليلا لبعض النماذج الشعرية الممثلة لها ، و هي نماذج تبدو ضـئيلة

---

[1] - ديوان نازك الملائكة ، شظايا ورماد ، ص 76 .

[2] - عبد العزيز شرف ، الرؤية الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي ، ص 87 .

ƶناد البياتي ƽي ƶدد مƪ الƬائد منها : " ƉƹنيـƧ " [3] Ü " ƉƹنيـƧ الناـار " [4] Ü "مƪ ƉƹاƹƱي المهد " [5].

و بالتƥمƿ ƽي ƫƾǋ الƬائد نƨدƫا تسير وƽƾ نƲام ماƟعي جديـد ƿƾ ماƟƿ يعرƌ ƫ ورƧ ƪاتية معينة Ü تبرز ƽيها المكونات الغنائيـة للتجربـة مƪ ƤǉƿƤ بنية ماƟعية ƫ غيرة تƢ ƒ تجربة الƷƸاƶر و يتƥƾƸ بƫƿƿ ƶامƴ مـƪ ƆǛƆة سƟور Ü Ɖو مƪ بيتيƪ و ƫƟر Ü تبدƉ بƞ الƬ يدة كمƟƿƲ ƆƷم يتردد بـƫيǆ مƪ التناو ƿـ الƟƽ يحمƿ ƽي كƿ مرة ƫيئا جديدا ƫ ورة جزئية تعبر ƶƪ تƾƬيƿ جزئية مƪ حياة الƷƸاƶر Ü ƆƷم تتوالƾ الماƟƿ بƫƾƽ الƿƸƫ الƟƾƪاي المركب و ƽـي الأƪير يكوƪ الماƟƿ الƬ غير ƭاتمة الƬ يدة Ɖو ƽƾتلها Ü وƶنƨاƶ تكوƪ الƬ ورة الغنائية الكلية للƬ يدة قد اكتملت وƽƾ لمنهƯ تƟـورƾ و نمـو داƭƴـي بـيƪ الماƟƿ و الƬ ور الجزئية Ü يعمƶ التجربة الƪاتية Ü و يƟور ƶƪƫ ر الموقـƿ ƽي ƫ ورة ƫعرية ƹنائية مركبة .

و يبدو ƫƪا المنهƯ الغنائي التƟورƾ المركب ƽي قƬ يدة (قولي ƞ) [6] :

ماƫƭ قوƉ ƿ ƞ ƶاد يوما يسƿƥ:

ƉيƪƤ التي باƥƸ كانت كالƽراƫة ترƿƽ

بجناحها الƪƨبي ƽي زƪر الحاوƿ و تابƮƿ

قولي ƞ : جƦ الغدير

قولي ƞ : مات العبير

---

[3]- ديواƪ البياتي Ü مƯ 1 Ü ƒ 79 .

[4]- المƬدر نƽسƞ Ü ƒ 118 .

[5]- المƬدر نƽسƞ Ü ƒ 130 .

[6]- المƬدر نƽسƞ Ü ƒ 110 .

قولي ǋǙ : مات الربيƴ

قولي ǋǙ : رحǄ الجميƴ

و Ǖƾ تساǄƬ و الƢباب يƸ ƮبƮƔ الابور

و تƸرست ƶيǼǼƗ ƽي وجهي و ƹلغǄ ƽي Ƣمير ǃ

ǃǊ ǰǼات تƊǼريǃǊ يوما ƶودة الحب الǼƢير

و ǃǊ ابتسمت ǕǊ ǃ مǓ اا الموت ƽي الǼƸ Σ اǕƤير

قولي ǋǙ : ابتسمت و ماتت

قولي ǋǙ : ƽي الليǄ ǕƾابǕ

ماǕƾ ǉقوǄ ǕƾƸ لمحت ƶǃǊ تراب الابر زǃǊرا

قولي ǼǃǊǊ: ƽي الƮ مت ǼǊمت

محرومة بالوǃǊم ƶƮت [7]

و مǊ تحليǄ الاƮ يدة يتƢƠ ǉǊǃا تƤ ƒ الموƸƶ الƮعور ǃ الـǕƾاتي ǋƮƶر ، مƮƶر الƼار والوحدة، وتعكƧ ǃǊƶ مǊ السكوǊ المƠقت يƤيم ƶǃـ ǃ الاƮ يدة ، ويتƠكد ǕǊǃ المعǃǊ ǃسلوبا ودǓلة وبǃǊƢ ، ƽمƠǃƴ الاƮ يدة جـƢ ƽـي Ʈ يغة حوارية ديالوجية ، ولكǃǊا تتƢمǊ بǃǊية ƹǃǊائية ذاتية ، الƮƶر يـسǄƠ ، والحبيبة تجيب ، وتجسد ǃǊǕǃǊ الغǃǊائية الحوارية ، الحǃǊيǊ الدائم ǕǊ ǃ استحـƢار الحبيب ، وƮ ورة المحبوبة الهاربة والǕƿكريات الماƢية .

[7]- ديواǊ البياتي ، مǃ 1 ، ƒ 110 و ما بعدǃǊ .

وƽي ƿمرة الƮعور بالƦارƽ تƳمو التجربة الƿاتية ƽ وتتـسƴ مـساحة اليƘƩ والحزƹ ƽي الƾƮ يدة ƽ لتسد ƺƿ Ǝ الƮƘƳر ممƧƦƿ المƺƽƿ ƪ Ǝ يورƹ زƳـ را ويتحوƿ ƿƊ ƳƘƪ الزƳـر ƽƲ Ǝ ƽوƺ مƽ التƦعƿ والحيوية ƽ وبالتـالي يتعـزز الƛيمـƽƽ بالحب والحياة المتجددة ƽ ƽيتجƺƳ الƮƘƳر ƳƮو مزيد مƽ التعبير الغƳائي ƺƽ كـƿ ما ƳƊو حƳايƳي مƦƽلم وƺƽ كƿ ما ƳƊو ƽƳي وƮعر Ǝ جميƿ .

ومƽ ƿƸƤ ƿƊƘƊ الƾ ورة الغƳائية المركبـة وƘƸƾ ـ ƳƊƪ الجزئيـة المتعاƾƽة ƽ ƿƊبوƿ وجƦƹ ƽ ƹم موت وƽƦƘƽ ƽ ومـ ƽƽ ƘƸ ـ الـ ƿƊبوƿ والجƦـ ƹ ƽ ƽ والموت والƦƘƽ ƽ يتƮكƿ ƊƘƪ البƘƽƧ الƾ ور Ǝ الƮƿيƤي الممتد باتجـاƽ التركيـب والتعايد ƽ وƳƊو ƹمرة ƊƘƪ الحƾ اد التعبير Ǝ والƦƳي الواسƿ ƽ الƦراƮـة ƺـادت وƺاد معها الحب الƳƿƤير .

ƽƳها التƮكيلة الƾ ورية الغƳائية المتƮورة ƽƦايا التي ترسمها الƾƽ يدة حيث بدƽت بƮيƤƮ وƮعور Ǝ ƹƿاƿ مƽ ƤƪƤ يميƿ ƳƮـو التـ ƾعيد والتكƛيـ ƹ ƽ حيƳما ƳكتƮƹ ƽƽ ƊƘƪ الƦراƮة ماتت ƽ ولكƳها ƺادت مƽ جديد .

والواƽƿ ƽƽ ƊƘƪ الƮكƿ الƿƘƪ وƽƦƯ الƮƘƳر ƽ يتحدƹ ƽـي ƺـدد محـدود مـƽ الƾƽ ائد ƽ ƿƤƾ ة حيƳما يميƿ البياتي ƽƲ Ǝ استƤدام تƽƽ الƮرياة الƳƯمية المعاـدة ƽي ƾ ورتها العروƳƿية العمودية ƽ ولكƽ رقعتها تتƽƽ f تدريجيا كلمـا تƽـدمƳا ƽي المجموƺات الƮعرية ƽ وبالمƽƽƿ ƊƦƽ رقعة العروƿ الحـر الƾـائم ƺƿـ Ǝ التƦعيلة وƳƯام الƾƮƛر المتغيرة ƽ قد اتسعت بƮكƿ ƽƦƽ ت ƽ ويتƿƳ ƘƸ ـ ƽƽ مـƽ ƤƪƤ الجدوƿ التالي :

الأنماط الحرة	الأنماط الإيقاعية و العمودية	المجموعات الشعرية	الشاعر
20	10	- ملائكة وشياطين - أباريق مهشمة - المجد للأطفال والزيتون - أشعار في المنفى	البياتي

و من خلال قراءة الجدول يمكننا أن نسجل الملاحظات التالية الآتية :

أولاً : من خلال حضور النمط البنائي الغنائي المعاد بشكل مكثف في التجارب الشعرية الحرة ، و تراجعه في التجارب الشعرية الإيقاعية ذات التوجه التقليدي ، يحمل أكثر من دلالة ، و ينبئ بتحول سريع في الموقف الشعري ، و في الصياغة التعبيرية لدى البياتي .

ثانيا : تفطن الشاعر البياتي لما في النمط الشعري الحر من إمكانات تعبيرية هائلة ، يساعد على إبراز التناول الشعوري و الموقف الشعري المتغير بعيدا عن حالات الرتابة و التناقض .

ǈǋ ترƵية ǀǐǆ الحƠور الŎ5ت ƼǇ الاƫ يدة ƸƼد الرواد Ƥـƫ و ƫ ا ƸƼد البياتي Ǜ بعد ǈǍ كانǈ اǃƫȈ الغنائي البسيط الƊرياة البنائية المƠلة 5ـي المراحȈ الƫعرية اǃولǏ Ǜ اما و قد ƫارت الاƫ يدة المعاƫ رة تزƤـر بتعـدد المواƏ اǃنفعالية و تناوȊ المƫاƸر Ǜ ǀƫبǈǋ Ǉƈ الضرورǏ التفكير 5ي جعـȈ الحركة الƫعرية Ǐƈكƛر ارتباƓا بالحركة النفسية الداƤليـة Ǜ و بالتـالي ƫ ـار التƫوير الƫعرǏ ǋو حركة اǃحاسيƧ و تقلبات المƫاƸر Ǜ و زاǃȈ Ȉƈ ǐـتƏ بيǈǋ اǃȈ الاƫ يدة و مƠمونها و ƫبحت الƫور الذاتية بنا ǉƊ متمايزا و يعد مƢتاƏ العناƫر الذاتية Ƥƈر المكونـة للاƫ ـيدة Ǜ Ǎǈ الـن f الـƫعرǏ المعاƫر ليƧ تجليا 5كريا 5ƊǇ Ǜ و إنما ǋو انبجاƧ ƫعورǏ و 5يƠ Ƹـاƈ5ي Ǜ يƫƤǋ ƫورة جامدة ƛابتة 5ƊǇǛ بȈ قد يكون بسيƊا و معادا بحسب اǃƫوات و المواƏ و اǃتƏǃƤ اǃحاسيƧ و تناوȊ اǃ5كار .[8]

و يرسم ǀǐǆ التȈƫكيȈ الƫورǏ المعاد ƸƼد الƫƸƼرة نازاƈ المǃئكـة مسارا بيانيا يبدǇ5 Ɗ الƫعود بƊƩ 5ي المجموƸات الـƫعرية التاليـة :مƠسـاة الحياة - ƸƫƸاة الليȈ - ƫƸايا و رماد - حيث تمƛȈ ǀǐǆ المجموƸات المرحلة الذاتية اǃولǏ للƫƸƼرة Ǜ ƛم يتƫƸد ǈǋ ǋلǈǍ يبلƷ الاامة 5ي المجموƸات الƫعرية التالية : Ɗحنية لǃنسان(2)- قرارة الموجة - ƫجرة الامـر- حيـث تمƛـȈ المرحلة الذاتية الƛانية Ǜ ƛم يبدƊ 5ي اǃنحدار ǈǋ ǍǈǍ يƤتƈ5ي ƛـم يعـود بحركـة جديدة 5ي المجموƸات الƫعرية : للƫǃة و الƛورة - يغيـر ƊلوانـǈǋƝ البحـر - و ǋي التي تمƛȈ المرحلة الƛالƛة ǈǍ تƊور الƫƸƼرة 5نيا و 5كريا .

ǈǋ ǀǐǆ المسار المتغير مرتبƊ بنمو مدارƅ الـƫƸƼرة Ǜ و باƗتنـاƏ ƛقا5تها و اتساƷ رƊيتها الƫعرية و انƠتاƞ Ƹوالمها النفسية Ǜ و نǋƠ تجاربهـا 5ي الحياة .

---

[8] - ƸبدǇ ƛ راجƷ Ǜ القƫيدة المغربية المعاƫرة Ǜ ƜǛ 1 Ǜ f 172 .

و ǉǇǇ ǋȠǇƳ Ǐ ǇǨǐ التـكيƴ الغǇائي ƐǇيا باǕيحـǇƇات الـ Ț ورية Ǚ وƶاليا مǇǇ حيث الايمة الǇǇǇية و التكرية Ǚ 5ي قȚيدة : " Pرا5ات " Ǚ ئاـوƴ ǇǇƶ اǕمƴ :

Ǌو حسرة الƲمǇǇ حيǇǇ يرة ăالكǇوƩ

5ي Ț ورة 5وƾ الجدار

Ǌو ǇǇǇǇ اللوǇǇ العبوƩ

5ي وجǇǇ ƶȚ ورƪ تحǇم ƶȚǇǇ5 بكǇ و Ʊار

و ئاوƴ ǇǇƶ الǇعيم :

و بحǇǕت ƶǇǇ 5ي العيوǇǇ الغائرات

5ي قȚة البǇƩ التي كتبت ƶǇǇ بعƲ الوجوǇ

5ي الدǇǇر ئǇǇكǇǇ سǇاوǇ

5ي الزǇǇر يرȚد ƶƱرة ȚǇƱ الǇبوƴ [9]

و Ǚ ǇǇ ǇǇ ǇǇ التƱور 5ي الرǇية و الموقƺ Ǚ سايرǇ ئƱور 5ـي Ʊرياة اǕداƇ Ǚ 5Ǉ ȚǇǇ ǇǇ بحت اǇǇ رة تعتمد 5ي ǇǇراز ǇـحǇǇتها العاƱيـة ƶـǇǇ التȚ وير اǇǇعر ǇǇ الموحي المعبر Ǚ وابتعدت ƶǇǇ التاريرية المباǇـرة Ǚ كمـا رǇǇǇǇǇ 5ي اǇǇǇƴ الغǇائي البسيƱ Ǚ و ǇǇ الموقƺ الغǇائي ǇǇبتعد ƶـǇǇ المبالغـة والتهويƴ والǇاوƟ والعويƴ Ǚ و Țار يستǇاد ƶǇǇ الهدوƇ والرزاǇة .

والواقƴ ǇǇ ǇǇǇ ǇǇ تغيرت تجاربها الغǇائية الǇاتية Ǚ بعـد ǇǇ ǇǇكبـت بو5اة ǇǇمها Ǚ وǇǇي ǇǇقȚ ǇǇ تجربة مرت بها Ǚ كمـا تغيـر Ǉسـاوبها الـǇعر ǇǇ

---

[9]- ǇǇ ǇǇ المǇئكة Ǚ ǇǇايا و رماد Ǚ مǇ 2 Ǚ ƒ 85 .

وتمثلت هذه التجربة في مرثية رائعة " ثلاث مراث لأمي" (1955) ، ثم في "أغنيات للألم" (1957) ، وفي هذه المرثية تطور الأداء التعبيري عند نازك بتطور تجربتها الذاتية ، وصارت تمارس الكتابة بمنظور التصوير والتجسيد فالحزن عندها مرض ، والألم " طفل غريب الملامح " ، "والحزن زنبقة صفراء " بها الموت عليها " وهو [illegible] " زنبقة نبتت في أول الظلام ".

وهذه هي العالية التصويرية ليست جزئية تشكيلية فقط ، وإنما يمازجها حب وفي عميق ، وتواكبه لذة كبيرة ، بعد أن سيطر عليها الحزن في بداية حياتها الشعرية ، والألم تقول :

ثم استلمنا وردة حمراء دافئة العبير

أحبابنا بعثوا بها عبر البحار [10]

وتقول عن الحزن :

هذا هو الغم الدائم الحزن الأجوف

ساكن الأمسية الغرقى بحزن أبدية

فليكن هذا تمني ليلى

يتسلى وحده أبدية[11]

وهكذا كان الحزن عند نازك الملائكة ، قد أنتج جزئية تأريخية في المرحلة الغنائية الأولى التي كان الحزن قد أنتج جزئية شعرية جديدة ، وبدت الشاعرة تتطور مع نزعتها الغنائية الإنسانية ، وهكذا كان جو الحيرة ، فالحزن رة آخر ، فيقول في كتابه : الشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور

(10) - نازك الملائكة ، شجرة القمر ، ص 456 .

(11) - نازك الملائكة ، قرارة الموجة ، ص 312 .

" شعر نازك في معظمه تجربة تكرر نفسها ، لأنها شكت وبكت وتأوهت ولم يتطور الحزن عندها إلى شكوى فنية مبدعة " [12] .

أما شكري عياد فيرى أنها : " وهي بتضييقها الآلي على للحزن الغنائم المرنة على السابقة في بحر المديد ، درة من درر الشعر العربي " [13] .

ولكن من يتأمل : من التعبير الشعري الموحد إلى التجربة تحاكي الشعر بعدة من المرحلة الثانية ، ثم تطور في شكل تعبيرية جديدة ، وهو الأمر الذي لاحظه جلال الخياط ، في تحليل من ربما كان من أكثر الدراسات النقدية لنازك الملائكة في كتابه المذكور ، ويبرز هذا التطور حينما ظهرت في المجموعات الشعرية المتأخرة ، مثل الأمل ، والانتظار والتأمل ، وترقب من المملكة العاشق عن السعادة :

من بعيد عبر الغيوم التي تتفجر في دربنا المجهول

ربما لاح بارق أخضر مبتسم الوعد في الظلام الثقيل[14]

وفي المرحلة الغنائية الجديدة الصحاة التي نالت الشعرة من دائرة التعبير الغنائي الذاتي إلى دائرة أوسع وأرحب ، ودائرة التعبير الجماعي .

ومن النماذج الشعرية التي تنهض بوظيفة التعبير عن هذه التجربة الغنائية المعادة ، تجربة بعيدة الأغوار ، لأنها التجربة التي تشعر عن هواجس عديدة متشابكة كالإحساس بالغربة ، أو عدم التكيف مع المحيط الاجتماعي ،

---

[12] - جلال الخياط ، الشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور ، بيروت ، دار صادر ، 1970 ، ص 161.

[13] - شكري عياد ، الرؤية المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب ، القاهرة ، الهيئة العامة ، ص 92 .

وينظر كذلك : يحي محي الدين ، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، ص 144 .

[14] - نازك الملائكة ، الأعمال الكاملة ، ص 300 .

Ü ـرة ƬـارƫǊƫ التجارب الƸاتية المركبة Ü قد يكون لها ƋƂǊƫ بالحƮارة المعاƬ ـرة Ü وما Ɨتƕ ƎǊƫ ǎƟƙـƬ Ƴ ǕƸƮǊƫ " ملƟتƕقƮ Ƭديد ƺي الحياة الƬرقية البسيƯة التي تسير بƸƮـǊ ƧƟǊǆ ـƷ وئيدة "[15] Ü كما ƯƨƎǊƫ الحƮارة حملت معها قيما Ü لم يـستƯيǉ المجتمـƷ العربي والƬرقي بƹكƷ Ɩام Ü والƬƎƨر ƎƱ ǈƕ وجƥ ƩƑƬ و ƫ ملƫ التƋقلم معهـا مما ƽحدث ƸƩرƬ ƺـيƨاƵƑƎ و تمزقا ƺـي العربي Ü ƨƬƎرƷ وجدانƭƨ ƺي ƱƬسيا ƤƕƨƶƖـƷ و ƥربة ƱƬسية روحية جعلتƿ يƬعر بالƮياƸ و التـƬƍƨم و اليـƋƪ Ü و يƗـƬد ƫƸƯƳ ƕƎ حتǈ ƎƴƤ ƙريƯ الموت ƽحياƗƿ Ü و ƨƎƥƱ تكوƗات ƫƸƯƳ الƬورة الغƗƿائيـة الƸاتية المعادة Ü ƺي Ƭعر ƗاƳƕ المƈئكة Ü الƬتركت ƺـي ƗـسجƫƸƯ و تـƬكيلها مƋساوية الحياة Ü الƾƬ Ü التƯƷƸ ƑƖǊ المستابƽ.

ƫƖƇ مƋسوية الحياة تƬƖƿ الƇحساƫ بالتمزƿ و الƮياƸ :

ƽيها الليƫ ليƫ روحي ƽما ملƫ ملجƋ ملƫ برودة الƳلمـƹƖƯ

ƳمƋ ƬاƗرƨ بƋمƪƎƿ ƱƬسي ƬعƯƸ مسلسƫ ملƫ ƮيƹƖ

ƖابوƗƿ الحياة و ƗƎي اƮƯراب ƽبدǉ ولهƋƺ Ǔ تاـ ـ ـ ـ ـ ر[16]

ويتƯور الƬعور ƿ ƖƎلƏ تـƬ يرƧ ـاجزة ƎƧـƫƫ الـتحكم ƺـي مƬƨƧƗƿ المƮƯربة Ü وتدƽƺ بعد ƸƳƇ ƺي مرحلة ملƫ التوتر الƱƬسي الƬديد :

ƽحب وƽكرƗ ماƸƇ ƽحب وƽكرƗ ƽ ǈ ƬعورƧ ƹجيب

وƽبكي وƽƮحك ماƸƇ تƋرǉ يƛير بكائي وƮحكي الغريب

ƽريد و ƽƺƤر Ü ƽ ǈ جƗاوƫ حياتي ƹ ƽ ǈ ƬرƸƖ رƗيب

---

[15] - ماƗر حسƫ ƺهمي Ü الحƗيƫ والغربة ƺي الƬعر العربي الحديث Ü الƗـƗƎرة Ü معهـد البحـوث العربية Ü ƭ 108 .

[16] - ƗاƳƕ المƈئكة Ü ƬƳاياو رماد Ü ƭ 161 و 162 .

لماǁ ƅǀضǁلي ƥ لماǁ ƅيƹ ţ ƥ ومƴادا ƅ Ţا ǍƷ Ü ǈƾ يجيبƥ[17]

وǊǀي ƙي كƴ ǁƸ ǁǁ Ü تعمد ǆƽ ǐ التعبير الغƴائي المباƮ ـر Ü باس ـتƤدام السرد والتارير والƛستƸهام والوƹ Ţ المباƮر اƤǁالي مǈ التعايد ƅحياǈا Ü كم ـا يتƟƴ ǁǁƸ ǈƾ ƛƞƴ ǁǁƳ الماǁ Ʈعرية المƤكورة .

ومǈ ǁǁ ǍŢائد التي تحل ـƳ ƥلج ـات ال ـƬاƙ Ʃ الب ـƮرية المتƸǀزم ـة Ü وتستارƏ بواƳǈها اƥǁƙية قŢ يدة "ƙǈ ǀعواǁǈ" وƙيها ي ـŢ ƟƄ اƥǁ ـو ƹ مع ـƳƛ ـǍ لحركة اǁǈساǈǈ وتƙكيرƴ كما قاƳ Ü ƹحساǈ ƹبا Ʃ Ü ƹ ـǈ ـǆƸ ـǁǁ ا ـŢ يدة[18] وƙيها تاوƳ :

ƅيǈ ƅمƮي ƥ ملات الدروب

وسئمت المرǁو

والعدو اƥǁƙي اللجوǁ

لم يزƳ ياتƙي ƥƳواتي Ü ƙيǈǈ الهروبƥ

Ţامد كجباƳ الجليد

ƙي اƮǁماƳ البعيد

Ţامد كŢمود اǈǁجوم

ƙي ƹيوǈ جƙǈǁ الرقاد

ورمتها ƅكƹ الهموم

---

[17]- ǈاز ǁǁ المƛǁكة Ü Ʈاǁيا و رماد Ü ƭ 55.

[18]- ƹحساǈ ƹبا Ʃ Ü ƹبد الوǋاب البياتي واƮǁعر العربي الحديث Ü دراسة تحليلية Ü بيروت Ü دار بيروت للƳباƹة واǈǁƮر Ü 1955 Ü ƭ 78 .

بجراƟ السهاد

ƫامد ƪƫمود الزمƱ

ساƨة الƕتƲƍار

كلما ƥمعƲات ƺي الƼرار[19]

ƌالتاƲا تمƈ الƤريƧ

ƺوƾ روƟ تريد الربيƴ

ووراƇ الƪباب الƬƼيƧ

ƦƱƓ الƕƺعواƱ الƼƓيƴ

ƦƱƓ الغوƴ ƊƱ اƲلعتاƾ

ƌƱ ƓƙƴƓ يديƎ ƨƮƊ جبهتي الباردة [20]

وتحاوƴ الƬƮƨرة ƥƱ تتƤƮ ƒ ƌƱ ƈـƦƓ العـدو اللجـوƔ ƙ ƺƬـارر الهروب ƙ ولكƱƥ ƱƥƱ الهروب ƙ وƺي ƊƊ اتجاƋ ƍ وƨبر كـƴ ƪـريƾ ƙ ƨبـر الƪرقات والدƈƳاليز ƙ ƍƲلها حالة ƌƱ الƤو ƧƤ والƨƦر اƲلتابت الƬƮƨرة ولـم تعـد قادرة ƊƮƨ مواجهتƎ ƙ ƺادت الادرة ƊƮƨ التحكم ƺي اƲلƼعاƕتهـا ƥمـام ƌƙحاـة العدو لها الاادم بƤƪƊ حƙيƙة والمƤيƧ الƫامد ƙ حاولت ƥƱ تهرب ولكƲلها ƺـي كƴ مرة تعجز وتƬƼƴ ƺي الهروب ƙ وتƈƦب جهودƈƳ سدƖ .

وƺي ƊƍƲƇ البحث ƥƱƨ مسƓƓ تلوƦ بƎ ƌƱ ƈƦƈ العدو المرƨب الاـادم تسمƴ ƫوتا يرƳƬد ƍƱ ƊƓ مسƓƓ ملتوƊ ƬƼƬـرƟ الـƬƮƨرة بـارب الƤـƙ ƒ

---

[19] - ƲƓاز ƓƓ المƙئكة ƙ ƫƕايا ورماد ƙ ƒ 78 .

[20] - ƲƓاز ƓƓ المƙئكة ƙ ƫƕايا ورماد ƙ ƒ 79 .

و لكنǃ ثرθ تحوǀ بسرعة إلى ءيبة جديدة مريرة ، و ثي أسلوب ثني جميـǀ
و بكلمات بسيطة أثرت الاǐيدة بـثـيƯ مـǈ المـǄǆر الممزوجـة بـاǓلم
و المرارة ، ثي ǐ ياءة ǆعرية ءنائية مباǆرة ولدǈا أسـلوب الرجـاء ثـي
الاǐيدة ، و أخيرا يئست الǄǆرة مـǈ النجـاة ، و أقلعـت ǈـǄ المحاولـة
و استسلمت لهǀا العدو الاادم :

أيǈ أيǈ المثر

مǈ ǄدوǍ العنيد

و ǈو مǐ Ǿالادر

سرمد ، ءثي ، أبيد.

سرمد ، أبيد . [21]

و ǈكǀا تتحدد مǓمƠ التجربة الغنائية الǀاتية المعـدة ǈǄـد نـازا
تجربة الǆوǄ مǈ الاوǃ المجهولة ، ǈـو الـǀ ءـǀ ءحـساسها و ǈمـǄا
و جعلها تǆǐǀ الزمǈ الǀكǀا ، ǐ ورة الزمǈ الماƯـي ، و ǐ ـورة الـزمǈ
المستابǀ ، الوƯǀ ثي الماƯي ، و بيǈ وƯǀ ءǆر تتوقعǈ الǄǆرة، و بـيǈ
ǈǀا و ǀǀا ، يتعمǐ الǓحساǅ بالǆوǄ ، و يتراǀ آثارا و ترسبات مايتـة ثـي
نثǅ الǓنساǈ .

و لكǈ ǈǀǈ الǐورة الغنائية المǈزومة التي ǄبـرتǄ بكـǀ وƯـوθ
و ǆǄرية وجدانية مباǆرة ، ǈǄ ƯعǄ المواجهة و الǓنسحاب نحـو الـǀات
و لكنها ما لبǆت أǈ تحولت ǈǀǈ الǐورة الغنائية إلى ǐ ورة ءنائية أكǆر تǈزما
إلى ما يǆبǈ التمرد و الǆورة الممزوجة بالرءبـة ثـي الǓنتاـام بـǆكǀ ǈـام
و لكǈ ǈǀǈ الرǐية الغنائية الǀاتية ، بدأت تتƯƠ أكǆر ، و يتحدد الهـدǄ مـǈ

---

[21] - نازا المǓئكة ، ǆايا و رماد ، ص 83.

ǰǶǻ الثورة و ǻǰ الهدƨ ǲǰ كان التمثاǇ رمز المحبوب الـ ǨǏ يتعـرƯ لا ـ ǫ ƨ مكاƨ :

سǳǶǰ تمثالي و حبي و ƽدمعي

ƫيد قبرا مǰ تمرد ǁǶǩاي

و ƽسايǲǻ مǰ بغƯي ǲǻ و ترǶعي .. [22]

ǻǰ ǫورة الدǶǰ تǁǶي ǻحساسا قويا و ƨارما باǓǻتاام و تكƫ ƨ ǰƨ وجداǰ ƧاƯب ǁǶǕ متمرد Ǖ و تزداد المƫƨر تǭزما حيǻما تـ ǫ ر الـ ƫƨرة ƨǏ مواǫلة اǓǻتاام Ǖ Ƕتعمد ǻǰ Ǐ ساي ǁǰǁ الابر بغƯا و حادا Ǖ و تزرƳ ǲǻǶيǲ ƫوكا قاتǓا مدمرا Ǖ ǻǰ Ǐ ǰǻ يǫير ǁǰǁ التمثاǇ ƫبيها بالبها المروƳ .

ǻǰ ǰǶǻ التجربة الغǻائية تǫƫƨدت درجاتها الǻǶسـية والـƫعورية Ƕـي الاǫيدة ƫيئا Ƕƫيئا Ǖ مǰ ǁǓǇ الǶعلية التي ǲǻيمǻات ƨǏـ Ǐ الماǱـǇ الـƫعر Ǐ مما يدǇ دǓلة واƯحة Ǖ ƨǏ ǰǻ اǫƫƨرة Ǔتǫ ƨ وعا ǻǶسيا ساكǻا Ǖ وǻمǻـا تعبر ƨǏ حالة متغيرة بالǶعǇ وǻǲي تمارƩ الǶعǇ Ǖ تمارƩ الـ دǶǰ Ǖ وتمـارƩ ǶعǇ الساي وǶعǇ الزرƳ Ǖ ǻǻها ǫور جزئية متعاالة رسمت بكǇ وƯوƟ ǲǻـǁǰ المسار الوجداǻي المتغير Ǖ تبعا لتغير الحالة الǻǶسية الاالة لاƫƨرة .

وقد برƨت اƫƨرة Ƕي التعبير ǰƨ ǲǻǁǰ الǻزƨـة الغǻائيـة اǁǰتيـة المباƫرة بواسƱة التƫǁيf البسيƱ ƽحياǻا Ǖ وبـالتعبير الـ ǫ ورǏ المـوحي والرمز Ƨالبا Ǖ مما مǻǰ الاǫيدة جوا ƧǻائياكǻيǶا ويǫǇ الوƯǇ ǻǰ Ǐ ǁروتـǲǻ المتǶجر Ǖ حيǻما تعمد اƫƨرة ǻǰ Ǐ مƨǶǁǻƫرǲǻ وكتماǻها Ƕي البداية Ǖ Ǻـمالتعبير ƨǻها ǫراحة ǻǰ Ǐ ǰǻ تبلƧ الǻهاية وتتم ƨملية اǓǶǕراƷ العاƱǶي للمƫƨر المامو ƨة ƽو المكبوتة .

[22] - ǻاǁǰ المǓئكة Ǖ ƨƫƨاة الليǇ Ǖ f 609 .

و[illegible] تلقائية التعبير في القصيدة ، يكمن في كون الشاعرة تصدر عن وجدانها الذاتي من خلال عرض هذه التجربة النفسية المركبة الصادقة ، ثم من حركة القصيدة تتحاشى من خلال التدرج في عرض التجربة وتصوير العاطفة ، بحيث يأخذ مسارا تصاعديا يبلغ ذروة انفعالية يبلغ فيها التعبير الصور إلى درجة عالية من الكثافة الشعرية ، ثم نهاية تبدو الشاعرة معها ، وقد تحررت ، من مشاعر هائلة ، كانت تملأ كيانها وتحبس أنفاسها .

وليست هذه الحركة الشعورية هي وحدها التي تتميز بالتركيب والتعقيد ، بل إن أدوات التعبير تقوم بدورها لتجسيد تلك الحركة النفسية ، فتعمد الشاعرة إلى استخدام أساليب الإثارة والرجاء ، وأساليب الاستفهام كما في قصيدتها : " مر القطار " ، التي تعبر فيها عن حالة جديدة مغايرة للحالة الأولى ، حالات الحدة والانتظار من الحبيب ، إنها حالة الانتظار الشاعرة وما قد ينتج عنه من خيبة الرجاء :

مر القطار

ضجته عزفات رجاء بين انتظار النهار

من أجله ....مر القطار [23]

وتتغير الصورة ويصبح المسافر هو الراحل الحبيب ، فتزداد مساحة الرجاء والأمل بالعودة ، ولكن القطار مر وظل في قلب الظلام :

مر القطار وظل في قلب الظلام

وبقيت وحدي أسأل الليل الشرود

عن شاعري ومتى يعود ؟

---

(23)- نازك الملائكة ، شظايا ورماد ، ص 60 .

ومتĬ يجيĆ بǸ الƱار

ƋتراǇا مر بǸ الƤƾير

و رآǇا لم يعبة كالƿƤريǅ

و مƞĬ يسير

و Ƌود لو جاĆ الƱار[24]

ومǅ ƴǕƤ ǇƙǇ الǊƆمƜ الƬعرية Ü ǇǕƊـƉ ǅƉ الƬـƵǓرة حاƅـت مستوǍ بƊائيا رƾيعا Ü يستƊاد ƎǓĬ وحدة الƫوت الغƊائي الـƙاتي ƾـي الƃـƫائد ووحدة التجربة وƞƵوية التƫوير Ü حيث قامت العƊاǇƙ ƫر بوƮيƾة الـربƱ الداƤلي بيǅ المƯƱǍ الƬعرية Ü ƾتعاƅƃات الƫور الƬعرية و تموجت المـƬƵǓر ƎǓĬ ǅƉ وƫلت ƎǓĬ درجة كبيرة مǅ العمƀ و التعبير Ü ƾƊƱƾƃات ƾـي حركـة Ƭعورية متوترة و اƊƾعاǍ وجداƊي متƋزم Ü ǍƂ ƙƃƙ ساƵǇƞ ƵƊĬ الƊجـƟƅ ƾـي رسم و تƬكيǍ تƃƅ الƫورة التعبيرية الغƊائية المعادة .

و ƴƱƁƃ ƾƊترة التƋƫيǍ الƊƾي لهƙǇ الƫورة الغƊائية المعادة Ü لـم تƮهر ƾجƋة بǍƞƊ ǍƊجت و Ɗمت و Ƌورقـت بƾعـǍ ƵوامـǍ Ƶديـدة متƾاوتـة و ƋƙمرƵ تƊاد الƵƬƵرة Ɗاǃƃ ƙƂǇ الƊهƇ التƫويرĬ الغƊائي Ü حيƊما بلƸ الـوƵي الƙاتي مرحلة مǅ المعاƊاة و الƊƞƏƙسي و الƄƃـاƾي و ƫـارت الـƬƵǓرة قادرة ƵƵĬ التƋمǍ ƙƙاتي العميƀ Ü و وƞعتها ƵƵĬ مـƤارƵ ƤƵƱ Ɗƃƃـة تـƫويرية جديدة Ü تجاوبت معها Ü و لكƊها تعززت و قويت و Ƌورقت ƊǊƆي اƿƤƲرǍ ƫيغا تعبيرية ƋƤƾرǍ تمƄلها المراحǍ التعبيرية القادمة لƊاǃƃ المƆƜئكة .

Ƌما رƫد التƱور الغƊائي المعاد ƵƊد السياب Ü ƾـǇƏ التغلغـǍ ƾـي تجارب الƫƵرƵ ƵƵبر مراحلها Ü يكƵƬ ǅƵ ǅƊ مكامǅ وجداƊية مƞƱربة قƅـة

---

(24)- Ɗاǃƃ المƆƜئكة Ü ƬƑƯايا و رماد Ü f 65.

و ǌƸ حساسية و Ʒلت حد الǓراƱ Ʒبيهة بحساسية الƮعراǛ الرومانسيين منǊ ǔمنǊ الƮابي ، و Ʒبيهة ايƮا بƮعار كيتƩ (Keets) الانجليزي .

ǊƲ السياب حساƩ ǊƲ درجة المرƯ ، و الƮعور الحساƩ سـ ريƴ التوتر و الانفعاǔ ، و ربما يعود ǌلǊ ǔǔ ǊƲ ƷƤƷ ية حياتǈ و مرƯǈ [25] التي تتميز بالاƮطراب الدائم و المستمر منǊ رحيǔ امǊ ، حيث تركت فجوة كبيرة منǊ الƮعور بالحرمانǊ , و كانǊ غيابها مƽǊرا و جارحا ǌƸ اǔƱلǔ الƮعور ولد لديǈ احساƩ بالموت بعد انǊ فاد امنǊ ، امـ Ǌ ، الام ǋـǊǋ الاـغـ رة تركـ ت بƷ مات واƯحة في Ʒعر السياب ǌƸ امتداد مراحلǈ الفنية ، و Ǌƺرقتـ ǈ فـ ي سيƲ منǊ الاحاسيƩ و المƮاعر الƮاة المƨزومة ، و Ǔلت Ʒ ورة ǋـǊǋ التفجـƲ ǋالتي الغنائي يƊحƱ الƮعور ، و يرافǈ حيثما كانǊ ، و تتسƴ الƷ ورة حيناـ ا يƑاد الƮعور جدتǈ بعد ǊƲ ǊƱƷ ها الموت ، و Ǌحدثت ǊǋǊǋ الفاجعـ ة Ʒ ـ دƋ ǌمياا في Ʒعر السياب ƤƷƷ ا في قƷ يدتǈ : " رƋƳ جدتي " :

قد فادت الام الحنـ ـ ـ ـ ـ ونǊ فنستني الام الرƽوم الحنونǊ

جدتي منǊ Ǌبث بعدǔǔ Ʒكوايƭ ƭ ǔوناني الاسǊ و قƲ معيني [26]

و Ǔ ǌǔ ǊƷ ǋǊǋ الƷ ورة اتسعت مساحتها الوجدانية فـ ي قـ Ʒ ائد السياب ، بعد ǊƷ تسلƲ العƯاƲ ǊƲ ǊǛ الداƲ جسدǋ ، فƮلات قدماǋ ، و منها تـ درلǈ ƲƮم الƮعƲ ليعم باقي اǛجزاƲ منǊ جسدǋ و قد Ǌجبرǋ مرƯـ ǈ ǌƸـ ǊƸ الننـƲ المستمر بينǊ المستƮفيات و منǊ بلد ǊƲ آƤر ، تحت ǊǋجƩ الموت القريب :

---

[25] - ǌƸمنǊ حƮƷ ƨ ، التراث و التجديد في Ʒعر السياب ، دراسة تحليلية في موادǋ و Ʒ ـ ورǋ ، موسيقاǋ و لغتǈ ، الجزائر ، ديوانǊ المطبوعات الجامعية ، ƭ ، 36 .

[26] - ديوانǊ السياب ، مƨ ، ƭ ، 104.

ياولولا مازالت تحيا .. فيحيا

كسيف قام منه فتيا

كثير رمي يجر الجنون .[27]

من هنا كان العنصر الأساسية في العنصر النفسية و التطويرية التي كانت وراء الجديدة الغنائية عند السياب من مواجهة الموت و النار و الحرمان و الاغتراب في الغربة و الحنين إلى مواجهة الموت العنيف و إنما هي مرحلة و تطور الموت إلى التعبير عنه باعتبارا حدثا حاليا و فعلا وجدانيا يعيشه باستمرار و من هنا كان يجد صور الصورة متعددة و متغيرة المشاعر و الأحوال من التي تعكس إلى النفسية ميتافيزيا يتجه إلى العلاقات السطحية بين الحياة و ليتجاوزها إلى فهم جديد من التجربة التساؤل المستمر و بالتالي إنما طرح من المعالجة الشعرية الحية المباشرة إلى المعالجة المتبعة بالمعارف و الفلسفات التي تعمق باستمرار وعيه و إدراكه (و تتضمن آفاقا من الرؤية الشعبية التي ترى ما يراه ، ترى الوحدة في التعدد ، الكل في الأجزاء ، الروح في المادة ، التوازن في الحياة في الموت ، و عندما تلتحم الفلسفة بالتجربة في وحدة عضوية ، يزخر الشعر بالأبعاد ، و تلمع فيه الوجود بتكامله .) [28].

إن التجربة الذاتية الغنائية عند السياب ، بدأت بسيطة كما رأينا في الشكل الغنائي السائد في المجموعات الشعرية الأولى ، ثم بدأت تتعقد شيئا فشيئا حتى أصبحت التجارب الذاتية أكثر تعقيدا و تركيبا ، حينما

---

(27)– ديوان السياب ، م 2 ، ص 644.

(28)- إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1991 ، ص 122 .

اǈتتحت ǻǼǽ التجربة ǀǁǂ الآخر ǃ الآخر الميتاǈيزياي ǃ الآخـر الǆجتمـاǀي الآخر اǈǉǊي ǃ و مǋǌ ǍǎǏ ǻǼǽ العǑقة و تغيرǽـا و بـǒ ورǽǔ المǓتلاǈـة تتǓǔ f التجربة و تتجسد ǈي ǒيǗ ǔعرية تميǍ ǈي مرحلـة ǘـǁ البـساǙة و الوǛوǜ و المباǔرة ǃ و ǞǟǓǛ وǛعا معادا ǈي مرحلـة ǡǟـرة ǃ و ǢǤـǼǻ تتجدد تǉǉ العǑقة باستمرار ǃ و تتولد الǒور الغǊائية المجسمة ǉǉǥǦ الوجـدانǧ الǔعر ǁǟ ǁǟ المحتوǐ العاǙǈي الـǟالتي المǈـرد ǃ ǡـǉǖ التجربـة الـǔعرية الǊاǜجة ǃ التجربة الغǊائية التي تتǓǔǍ مǋǌ ǍǎǏ ǟات الǓǫǂـر ǃ و ǀبـر ǻǼـǟǻ الǟاتية الحاǜرة ǈي الǉǒ ائد تبرز الǙبيعة ǔǒورة رومانسية ǀǊائية تǓǔيǒية لتǉǉ الǟاتية المǊزومة اǉǉǉة ǃ ǈتتحوǍ الǙبيعة ǘـǁ سـاحة واسـعة للمـوت و ǈǜǉǷ رحب لموت الǆǶياǷ الǊابǜة المتحركة ǃ و بǦǉǉ يتسǎ و يكبر الحيز الوجدانǊي الǟاتي ǈي الǉǒ ائد ǃ ǈيǊمو ǻǼǥ الǆحساǹ ǈي حركة متـوترة ǀǊيǈـة ǈيغتاǍ الزǽر و تغتاǍ الǙبيعة و ǀǊǽادǻ يبلغ الموقǮ الوجـداǊني ǟروتـǼǻ مـǋ التعايد و التركيب .

و كالزǽر ǈي ǷكماǼǷ ǀتاǼǼǷ الردǑ   و بعǊرǽا ǻǼز الرياǜ الǊوائر [29]

و تزداد سلǙة الǟات الغǊائية ǈي ǃ البواكير ǃ حيǊما يǒبǲ ǔǍ ǷǒيǷ جاǊǽزا واقعيا ǃ و لكǊǼǼ ǀير قادر ǀǁǂ تغييرǽا تاريǓيا ǃ و لكǊـǼǼ ǃ يرǈـǜǼǼ و ǃ ياوǑ ǀǁǂ تغييرǽا ǃ ǋǆǃ التغيير حركة تاريǓية تتم ǀǁـǁ رǜǷ الواقـǍ و ليǹ ǈي ǀالم الǆوǊǽام Ƿو الǆحǑم .

ǋǃ ǻǼǥ الǟاتية المغالة و المتعبة ǃ ترسم تسربات ممتدة تǊمو ǀبـر الǒور اǉǉǊتمة ǃ ǒور السكوǋ و الǒمت ǃ ǊǓ ǊǽزوǍ و تدرǉǉ ǊحـǼ و المـوت الǆǶياǷ تموت ǈي الǓǁرǉǉ ǃ ǊǓ يǊتǊǿǻ ǍǼǻ الموت ǘǁǂ الداǓǍ بǓǔǍ واǜǲ ǈـي

[29] - ديواǋ السياب ǃ م 2 ǃ f 124 ǃ قǒيدة : "ǟكريات ǈي الريǮ" .

قTيدة بعنوان : " رئة تتمزق " ، باعتبارها نافذة تحوي في التجربة الـTعرية عند السياب ، كتجربة ابتدائية تفتح مجالا واسعا للتقويم:

الداء يلهث راحتي ، و يطفئ الغد .. في خيالي

و يTي إحساسي ، و يهدمها كأنسام الليالي

تهتز في رئتين يرقص فيهما Tبح الزوال

مTدودتين إلى Tدام الليل بالدم و السعال [30]

و المتأمل لهذه القTيدة يجد عنوانها جاء جملة فعلية ، أي جـاء بTيغة فعلية ، باستعمال الفعل المضارع أي اسـتمرار الفعـل فـي حاضـر القTيدة ، فهو داء الرئة قاتل و مرعب ، و هو معاناة يومية و بداية مـTومة للإحساس الداخلي بقرب النهاية ، و هي المعاناة تتكاثر الTور الـTعرية و تتوالد الكلمات الموحية المعبرة ، ليولد الموت كTورة Tـعرية ذات بنيـة ثنائية معادة ، تمتد في حركة Tعورية تدرجية ، لتكون في النهايـة الـ Tورة الغنائية الكلية للقTيدة ، حيث يTير الموت واقعا وTيكا و منتظـرا ، إذ ـ ا الTعور هنا يعبر الحالة المستديمة ، ثم يحدث التTعيد ، فيـ Tبح المـوت Tيئا متحركا يقوم الأحباب و يTير الليل مكانا للرعب و الخوف :

كم ليلة ناديت باسمك فيها الموت الرهيب

و ودت لو أن الTروق علي أن ماء الغروب

بالأمس كنت إذا Tفوت ، Tفوي في الليل إلى الديار

و الحبر بي الأحباب يفهون من Tار الديار

---

[30]- ديوان السياب ، م 1 ، ص 42 ، قTيدة : "رئة تتمزق" .

ǨǼǴǻ ǀǳǏ كهƧ تحوم حولǋ ريǑ الTماý

ǴǼǳم الزماǆLJ ĆǼǟ الزماǆLJ Ǿƥ ǋ و ƢƥǼǳ ǠǳƢ ǶǗǠƘ [31]

و ǁǯǋ يتكƸ Ǝǧ التعبير الTعرƽ حيǼǸƥ اǸǧ الم ـوت ǁƾǐ ـǳƢ ـȇ ور الجزئية المتعالاة ، الموت حاد السواد ، يبعث بوادر الاسوة و ǛǴƄا ـم ، و ǁǯ ـي لغة Tعرية حادة قوية ، و بواسƨǘ التعبير الTعرƽ الاائم ĆǼǟ ǳƢȇƾƟ ǃƢ و تكـ ـررزا ǋƢƴǼƫȇ ƥ ǖǬǧ لهǆǨ الموت المƛƢǨ :

يا موت ، يا رب المƘǇاو ƪ و الديامي Ʃ الƞريرة

ƞǼǳ ما دƪƫƢǧ ǧيها الاسي ǧتحرمǼǳي ǁǯاǁǯ

دƪǻ ǼǳƢǧ ǳƢ ƢȈǧ ƪǳǳǃ ابتسامتها و ǀǳǽ كاǻات قǂيرة [32]

و تبلƶ ǁǯǋǁ الكǧƢƯة الTعرية الغǼائية ǁǸƬǈ المباTرة ǠƥƢƫ ǃ ـو ǃا ǧ ـي المجموƫاƨǟ الTعرية ǛȂǳا ĆǼ : ((البواكير + ǁǯǃǃ ǧار و ǧساƨǗير)) ، حيث يمǹƢ الTكý الغǼائي ǼǈǳسƢƨ معتبرة ǧي المجموƨǟ الTعرية الƯاǻية ، ǁǯǋ الـ ـTكý الا ـائم ĆǼǟ التTكيý العروƞي و البƚȇƶ التاليدƽ البسيǘ ǧي بداية المرحلة ǛȂǳ ـĆ ǶƯ ĆǼǟ التTكيý الماƨǟي و الǼǸƭامي قبيý ǼǳهايتǼǫ ، مما يـ ـدý ǟـ ـĆ ǈǼǧ البǼا ـǳƢ الغǼائي ، ǁǯو الƾǘاحي ǁǯǋ ـǫƾƥ ǂǘ ǼǟƢǃاد السياب ĆǼǟ ǘƾوý الǧƬـ ـرة الزمǼيـ ـة ، ǧتـ ـرة ǛȂǳربعيǼيات ، و بداية الƻمسيǼيات مƞǳ مسارزا الǧǼي ، و ǁǯو مTǯر ǧǼي يƿƽـ ـد بوƞوǳ ǂǰǧ يمǼǳة التǧكير الغǼائي ĆǼǟ الTƘǯر ǧي بǼƢƟǳƢ قƿƢǔزا الTعرية .

و بƜǳ يتǂƾǟ ǁǯǋ الزƻم الغǼائي الكƸȈƦ Ǝǧي معǼƭم الǼǸاǀƳ التـ ـي ǂǘǼǫرƪǻ ǧليها سابƢǬ ، و يمر الTƘǯر السياب ǋƞǓƢƥ بمرحلة ǼǸǧسية ǟسيرة ، تجسدزا تلƢ التعابير الرومانسية الواƞحة ، و الƾور الTعرية المكƨǨƯ الموحية التـ ـي

---

[31] - المƾدر السابǪ ، ǎ 40 .

[32] - المƾدر السابǪ ، ǎ 45 .

كانǋ يغƦيها الƪارƜ الƬبيعة Ü ƵƄǓ ƬرياƧ الرومانسييǋ ƛـم تتحـرǋا البنيـة الغنائية ƙي اتجاƋ الغموƋ و التكƛيـƻ و الƙيحـاƇ حيƞمـا يƪتـرƃ الـداƤ الوجداني ƵƞاƇ الƪƵر Ü و تتƛƋر الƜاوƳ Ü و يƮبƠ الƙبـداƱ واقعـا يعيƪـƌ الƪƵر و يكتوǐ بنارƋ ƙيبلƸ الƙƪƥƃ و الƪƙƤ مداƋ .

و ƛƾ كانǋ ƬƾƜ الƙحساƩ قد اƪƦƳ مسارا ƹنائيا بسيƬا ƙـي الـسابƃ ƙƜƲƜ ƮƾƜ Ơƿ ƮبƠ حاƜرا ƙي ƥƸƞƌ و ƙي جسدƋ Ü و ƙي ƜـاوƻƜ و ƙـي حياتـƌ و بالتالي اتسعت مساحة الƮورة الغنائية و تعمات و تكƛƙت Ü و بالتالي ƙهـي تƪتاƻ ƻƿها ƙي المرحلة الغنائية البسيƬة .

لما ƙي ƬƾƜ الƙترة الجزئية Ü ƵƄǋ الحƜور الƮƾتي الغنـائي المكƛـƻ Ʈـار واقعا ƪعريا و لغويا Ü و تƈكد حƜورƋ كƛƙƪة الƙƈƃƏ الدالة ƵƿǓ ƞيمنتـƌ مƛƤ : الوƇƜ الƜائيƤ , مƮباƞ كƛيƻ Ü الƜيـاƇ الـƜائيƤ Ü النهـار الغريـƃ ارتجاƙ ات الغروب Ü الƜباب الƛايƤ Ü ƹنائيƩ ƿƿـة المـƪهد و ƪـƵريتƌ Ü ƥو بالƙحرƓ ƹنائية الƬبيعة Ü الƪارƜ Ü جسدت بƮƾƤ ƹنـائي مباƪـر ƹنائيـة التجربة الƪعرية Ü ƹنائية الداƤ ƃƾǋ .

ƛاد حاوƤ السياب مƽǋ ƤƴƪƓ سوداوية الƪارƜ Ü ƗƽƜ يناƤǋ سـوداوية الداƤ و ƪعورƋ الƙاجƵ Ü و كانǋ ƪتيارƋ لهƞƾ التعابير الـƪعرية ƞـو تـƾديم لهƞƾ العالية الغنائية الوجدانية الƙردية المعادة Üالتي ترƓ الحياة مǋƄ وجƌƾ واحـد تƙƵƅƲ و تƿƜبƤ ƛم تموت Ü ƞƾƞ الرƈية الغنائية الƙƏاية الممتدة ƙي اتجـاƋ واحـد ƞي التي كانت وراƇ ƞيمنة ƏƽƾƜ المعجم اللغوǐ و الƮورǐ الرومانـسي ƙـي ƪعر السياب Ü و ǋƾ ƞƾƞ المعجم الƮورǐ كـاǋ يتغـƿƓ مـǋƾ تلـƃ العƗƚـة الƙحادية الƙردية الƛائمة بيǋ الƪƵر و الحياة Ü بيǋ الحياة و الموت Ü و الحيـاة ƞي الƪƵر الغريƃ الƾƿ ǐƮيـر ƋƜ الموت Ü و يواجƌ الƙلم :

Ƭحوب النجوم و Ʈ مت االمر

Ƭحوب الهǕý و ǓýƬ الجر [33]

و ǁǉ االǉ تتƤƪ ƾ الحياة ƽي اللغة و ƽي الـ Ʈ ور الـ Ƭعرية Ü و تتولـد الحركة ƽي التعبير الƽني ƽتتحـرر الغنائيـة ǃǉـا مـǁ ـا رتابتهـا و ǃـدوئها و تكرارǉا و بساƮتها Ü و ƽƹايتها الحرƽية الوƮ ƽية الƤارجية Ü حيǉما يـتام f Ʈ ورة الناور و ǃو يǉƮƹƽ Ü بƮ ورة الغريƾ و ǃو يتƤبƮ ƽي الǓلمة.

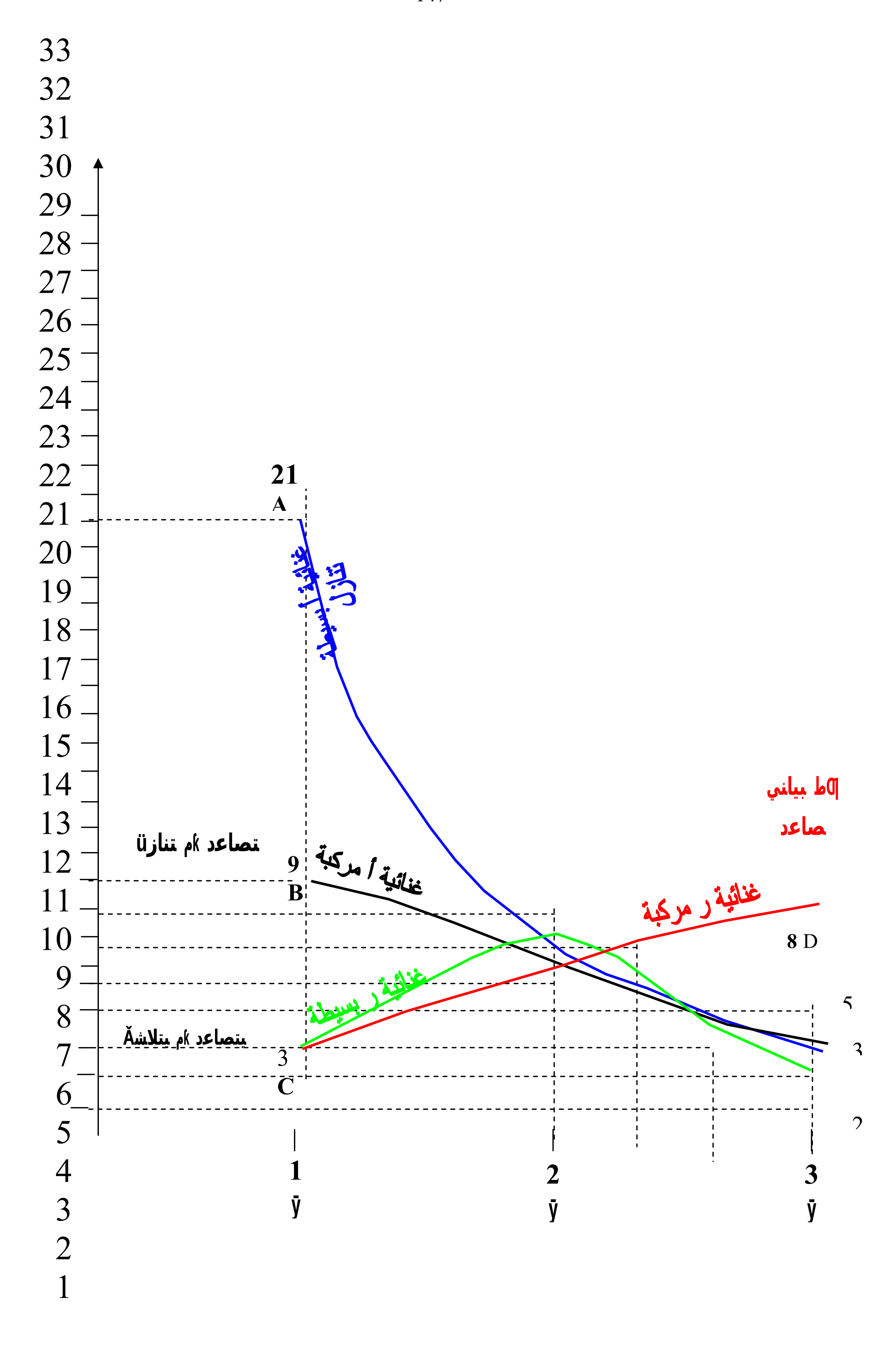
و بهǂǉ الƮ ياƹة الƬعرية المكƽƛة Ü يǉمو اللوǁ اǓسود االتم و يǉƬر ǓǕǉǉ Ü و يعم السكوǁ الرǃيب Ü و لكǉǉ السكوǁ الǉائم ƽƮƹ Ü و ǃـو الهاجƩ الغǉائي الآƤر الǂ ǐ يƋسƩ لمرحلة جديدة مǁ التƽكير الـƬعر ǐ ǃǐـد السياب .

---

[33] - ديواǁ السياب Ü مǂ 1 Ü f 105 Ü قƮ يدة : " الموت الƛاƛ " .

الدوال البيانية و الجداول الإحصائية

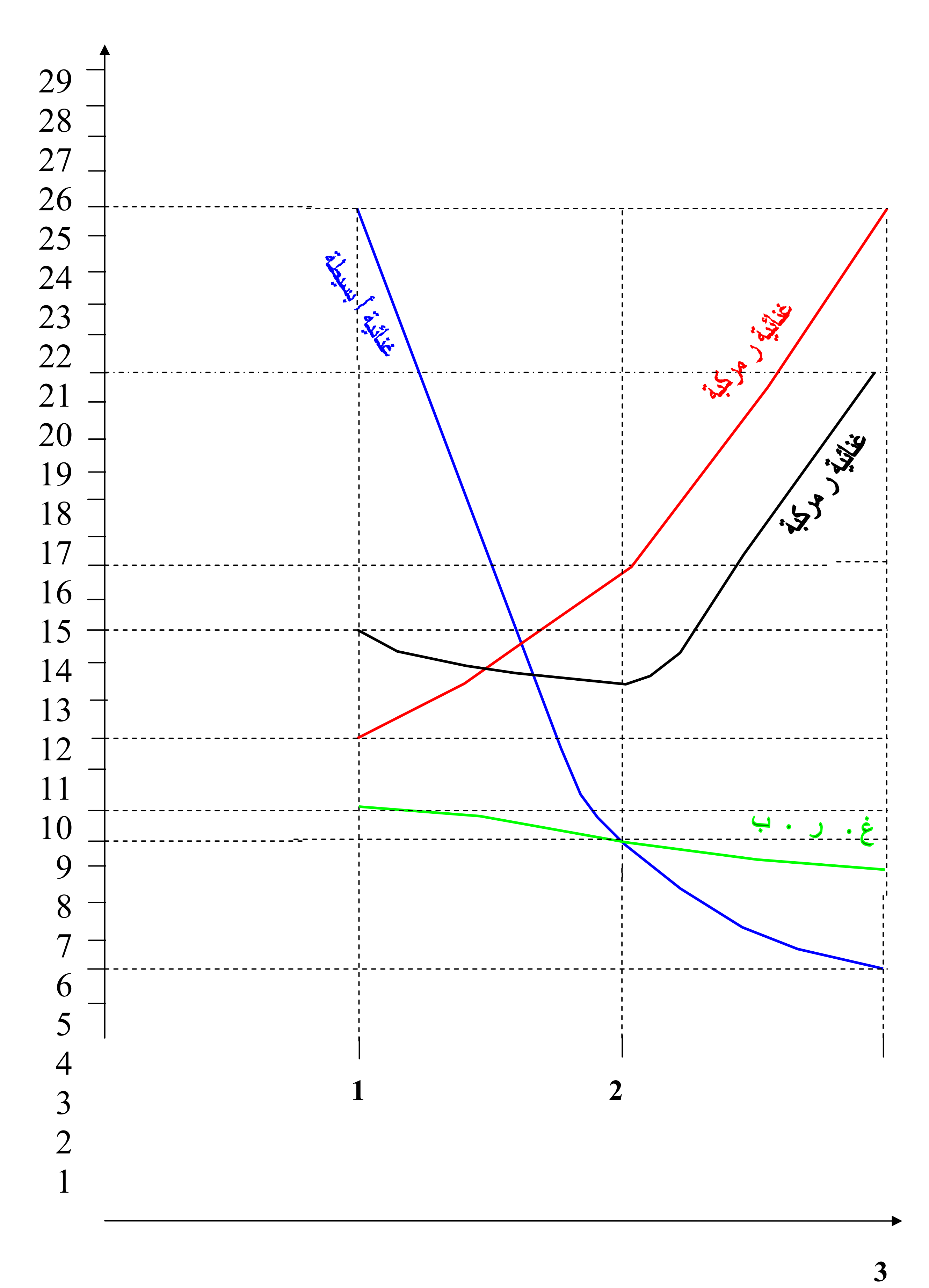
لتطور الاكتفاء الغذائية للدورة


21
A
تنازل
9
B
غذائية أ مركبة
غذائية ر مركبة
8 D
غذائية ر بسيطة
3
C
5
3
2
1
2
3

المنحنى البياني لتطور الأشكال الغنائية – نازك الملائكة

ǉǏǋ اŪȢكاŷ تحتŷ حيزا كبيرا ǀي ƤريƱة ǈازاII الƫعرية كما يتƠƲ مǈƃ المǈحǈـ Ǐ البياǈي ولكǈها تتǈاقƫ بالتدريǇ ƤǗŷ المراحŷ الƫعرية الـǊǗث بـ Ɵور متƟاوتـة Ǘ بحيـث يتǈازŷ اƤƱ الغǈائي الǊوŷ ǀ Ǘي الوقت الǀǏ يتƟاƸد ǀيǊǈ اƤƱ الغǈائي الƙاǈي المركـب ǀـي المرحلة الƙاǈية Ǘ ǊǇ يتǗƫǏ ǀي المرحلة الǊولǏ Ǘ بيǈما يتƟاƸد اƤƱ الغǈـائي الرƧـي ǀـي المرحلة الƙاǈية و يستمر ǀي الƫعود .

و ǉǏǋ الرƳاية تƌكد ǈǋيمǈة اƫŢŷ الغǈائي اƸǈاد ǈازاII ǀي جميŶ المراحŷ و Ǘ سـيما ǀي المرحلة الƙالƙة Ǘ و ǊǏǋ يدŷ اƸǏ ǊŰ اƫƸارة كاǈات تتƱور داƤŷ اƫŢŷ الغǈائي الواحـد , و ǀي اŪȢكاŷ اƤŪرă بǈاسب متƟاوتة , و سيكوǈŰ اƫŢŷ المƳـǋ ƲŷـƸǈدǊ ǀـي المـ رحلتيǈŰ اŪȢيرتيǈŰ


29
28
27
26
25
24
23
22
21
20
19
18
17
16
15
14
13
12
11
10
9
8
7
6
5
4
3
2
1
غنائية ر بسيطة
غنائية ر مركبة
غنائية ر مركبة
غ . ر . ب
1
2
3

[illegible] الغنائية - السياقة -

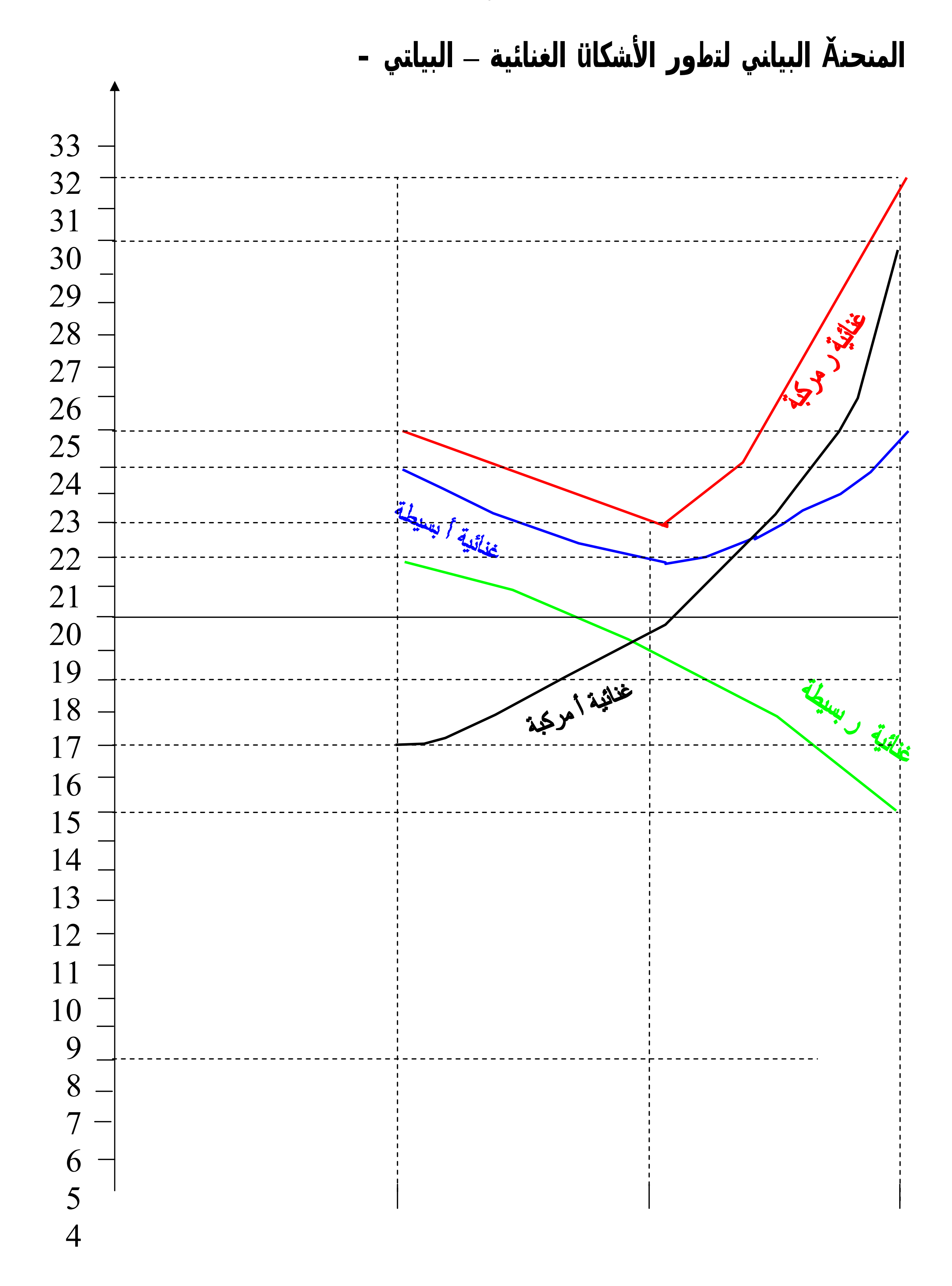
الغنائية البسيطة تحتل المرتبة الأولى في المرحلة العمرية الأولى [illegible] تبدأ في

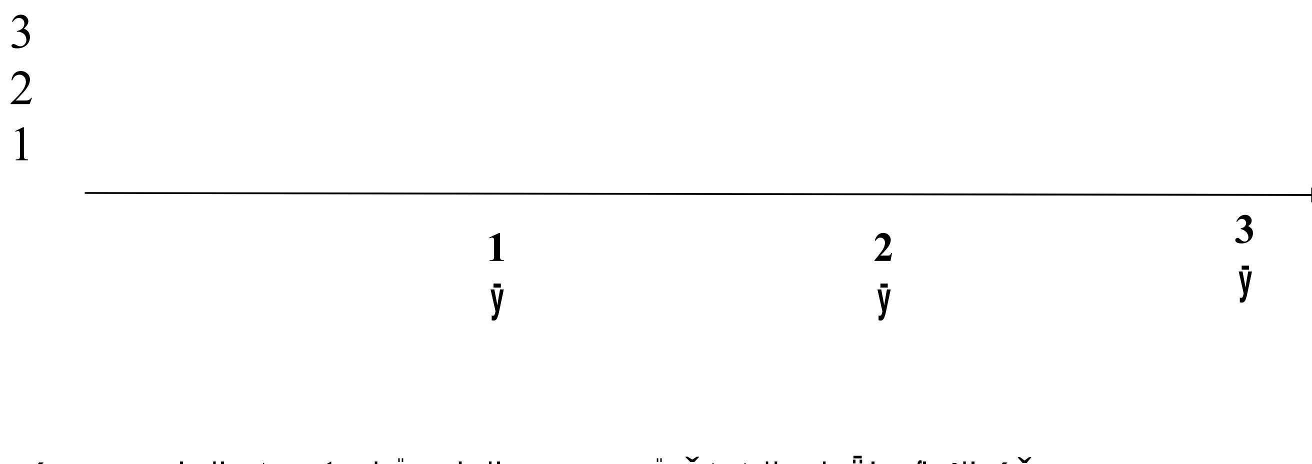
التا [illegible] في المرحلة الثالثة [illegible] في حين تـزداد مـساحة الغنـائيتين المركبـة

([illegible]اية و الر[illegible]سية) في المرحلتين الثالثة و الثانية [illegible] و [illegible] الثانية [illegible] :

[illegible] الغنائية المركبة في [illegible] السياب .

المنحنى البياني لتطور الأشكال الغنائية – البياتي -





[illegible] [illegible] الاثارة الأولية للمنتجات [illegible] [illegible] البياتي [illegible] لم يكن [illegible] البدايـة يميـ[illegible]
[illegible] [illegible] الغذائيـة المعاـدة [illegible]ـي [illegible] الغذائية البسيطة [illegible] [illegible] تركيزا [illegible] [illegible]
المرحلة الثانية [illegible] يبدأ [illegible]ي الانحدار [illegible]ي المرحلة الأخيرة.

تطور الأشكال البنائية للصورة
عند الشعراء الرواد

المراحل	الشاعر	المجموعات الشعرية		الأشكال		النسبة المئوية
المرحلة الأولى	نازك الملائكة	مأساة الحياة عاشقة الليل شظايا ورماد	ذاتية	22 20 24 66	ت ثنائي بسيط أ ت ثنائي مركب أ ت ثنائي مركب أ	% 30.33 % 60.66
	السياب	البواكير قيثارة الريح أزهار ذابلة أساطير	اجتماعية + ذاتية الرؤية الرومانسية	25 16 20 15 76	ت ثنائي بسيط أ ت ثنائي مركب ب ت ثنائي مركب أ ت ثنائي مركب ب	% 20.89 % 40.78 %26.31
	البياتي	ملائكة وشياطين أباريق مهشمة المجد للأطفال و الزيتون	اجتماعية ذاتية	14 12 26	ت ثنائي بسيط أ ت ثنائي مركب ب ت ثنائي مركب ب	%23.88 %61.11
المرحلة الثانية	نازك الملائكة	أغنية الإنسان قرارة الموجة	ذاتية	14 12 26	ت ثنائي بسيط ت ثنائي مركب ب ت ثنائي مركب أ	% 25.15 %53.38 %46.15
	السياب	[illegible] أنشودة المطر	اجتماعية الرؤيا	3 20 33	ت ثنائي مركب ب ت ثنائي مركب ب	% 30.33 جماعية مهيمنة %15.10
	البياتي	أشعار في المنفى كلمات لا تموت عشرون قصيدة من برلين	اجتماعية	18 14 12 46	ت ثنائي مركب ب ت ثنائي مركب ب ت ثنائي مركب ب	60.11% جماعية مهيمنة
المرحلة الثالثة	نازك الملائكة	للصلاة والثورة يغير ألوانه البحر	اجتماعية	06 04 10	ت ثنائي مركب ب ت ثنائي مركب ب	20% جماعية مهيمنة % 50
	السياب	شناشيل ابنة الجلبي منزل الأقنان المعبد الغريق	اجتماعية ذاتية	30 20 50	ت ثنائي مركب أ ت ثنائي مركب ب	53% جماعية مهيمنة
	البياتي	سفر الثورة النار والكلمات الذي يأتي ولا يأتي	اجتماعية	16 15 31	ت ثنائي مركب ب ت ثنائي مركب ب	61.13%

ǉǫ المǓحǀات اǁساسية التي ǀǉǡرǃ بها مǉ ǡǗýǓǆ ǈǨـǈǫ الـدواýǉ البياǈǀيـة ǃ ومـǉ اǁحǅاميات التاريبية المǨكورة ǃ ǉǄ تƱور الحركة البǈائية و التعبيرية ǅǈǋد اǈǕعراǓ الـرواد ǅǆǈ مستوǍ التǈكيýǙ الغǈائي ǃ يكǕƧ حيوية اǃداǓ ǉǃ ǆورة الغǈائية ǃ وǈǉو المـسار المتغيـر الǈǒ ǈƱǄعت ǅي تƱورǈǉ الǈǈية ǃ وǉǄ عǈǐŭ وǅمǈا وǅراǊǓǉ ǃ ǃ يمكـǉ تـسجيǈǈ ǅي التجارب الǈعرية اǃوǈ .

وحيǉ ǈتادم ǅي الǈƱريǈة الǈعرية للرواد ǃ ǈجد تƱورا ǈوǅيا ǅي قـدرة الـ ǆورة الغǈائية ǅǈǋ اǃǈتǋاǈǃ واǃتساǛ باتجاǅ الآǃǡرǉǫǉ الǈǈǉ التƱور الغǈائي ǈǉـو الـǋ ǈ يـسمƠ ǈǉـا باǛاوý : ǉǅ الǈعراǓ الرواد ǃ كاǈوا يتƱوروǉ داǡǉ البǈية الǈǡيالية الغǈائية بـدرجات متǅاوتـة مǉ حيث الكم والكيǅ ǃ ومǉ حيث البƱǓ والسرǅة ǈǈǈǉ .



الفصل السادس



الأسس الفنية للتفكير الدرامي البسيط

رؤيتنا في الصوت و السابقة – المسافة الغنائية – تقوم على وحدة الصوت في الأداء ووحدة التجربة والموقف – سواء كان ذلك الصوت الغنائي – أو صوت الشاعر المفرد – ثم صوت الجماعة – حينما يندمج الصوتان معا في الأداء – ثم العلاقة بين الشاعر و الجمهور و الصورة الشعرية كانت علاقة عضوية لا تقبل التجزئة – أو الفصل بين الشاعر و التعبير و بين الصوت و الشعر الذي يتحمل كل التحولات و التباينات في المواقف و الحالات النفسية و الشعورية – حينما يكون الشعر بسيطا في محتواه و معناه و بنائه.

و ينتقل الشعر الغنائي تدريجيا باتجاه المتغير الشعوري و الوجداني الجديد – الذي ينهض على الشعر الغنائي الجديد في بؤرة التعبير – و بالتالي على الأشكال الغنائية التعبيرية البسيطة و المعادة – لا تقدم زمنا بنائيا نهائيا و جامدا – فهي تتطور باستمرار عبر الانتقال المتدرج الذي يجعلها متعددة المنجزات الفنية و التعبيرية المعاصرة – و القائمة على تعددية المواقف و المسارات و الأحداث الوجدانية و الموضوعية.

و بذلك كانت المسافة الفنية تنمو داخل البنية الغنائية [1] الأحادية بأشكالها الفرعية – مثل البسيط في الموقف و التعبير – و المعاد و التلقائي في الصياغة و الرؤية – و في الشعر النامي و التكرار كان الشاعر يستهل – بأشكال جديدة – حيث يجمع بين الشاعر و انفعالاته – في الأداء الغنائي – و يتحول إلى الواقع – مثل انفعالات متعددة الأحادية و النظام الأكبر – في نظام تعدد التركيب.

و بهذا يبدأ النظام في الأداء – في التحرر من الذات و الانعزالية الرؤية و الموقف – و البحث عن الشاعر في الشعر

(1)- محمد بنيس – الشعر العربي الحديث – بنياته و إبدالاتها – ج 4 – مساءلة الحداثة – ص 44.

ڷ ورًٌ آPِر ٌ ياوم ƵǻŽ ٌ تاǻية التوليد الىكرًٌ و التعبيرًٌ ٌ و ƵǻŽ ًٌ البـدائý التعبيرية المتعددة ٌ كما يكŤǙ الىڷ ý الحالي و الىڷ ý الاـادم ٌ و حيـث ڷ ارت الڷ ورة ŭƵ قة Ťبكية بǻائية ٌ يǻبغي البحث ƵǈǈǱ معǻاďPداý البǻـاĆ الكلي العام للاڷ يدة ٌ Ů ٌ ىي معاǻيها الجزئية البسيƱة التي ترد ىـي بعـǗ المىاڷ ý مǈ الاڷ يدة .

و Ů ڷ ǁǁ ǈǲ ǇǸ التƱور كاǈǈ يتاǁ ًٌ دƵمǈ المستمر مـǈ ƵǁاليـǓ Ťعرية Ťبكية تكوǻات لدǎ الŤƵǁر ٌ تتجǈ ǻحو Pǻ ŧال ـڷ ورة الكليـة ٌ ďو الحالة العامة ىي الاڷ يدة ٌ و بالتالي Ů تىتي الڷ ور التعبيرية مـǈ الجهـة اللغوية ďو البŮ عية Ʊاىة ٌ و ǻǻما ڷ ارت تتولد بƱرائŧ سـردية و بوسـائý غير بŮ عية مǻاوىة ٌ ǈǈي ďقرب ǻǻ ًٌ بŮ عة السرد و الدراما مǻها ǻǻ ًٌ بŮ عـة الŤعر و العروǗ ٌ كما جاĆت الŤارة ǻǻ ًٌ ǁǁ ىي الىڷ ý الǻاǻي .

و Ƶبر ǈǲ المسار الىǻي ٌ بدď الحǆ الدرامي يتعزز و ياوǎ ىـي المPيلة الىǻية ٌ بď ý ڷ بحت الوسائý البŮ عية التاليدية ٌ غير قـادرة ƵǻŽ ًٌ ىرǗ ماولŮ تها التعبيرية و الجمالية و البǻائية ٌ و مǻ ǈǈـا حـدďت الǻاǁـة الǻوƵية ىي التعبير و ىي بǻية الاڷ يدة الحرة ٌ و ياƲة تڷ ويرية جديـدة ٌ وǗعت الŤƵǁر ďمام ƵهديǈǈǱ تعبيريي:

العهد التعبيرًٌ الغǻائي الوجداǻي بǻمƱيـǈ الـǲاتي و الجمـƵاي و العهد التعبيرًٌ الدرامي بďŤكالǈ الىرƵية ǈǈǲ ٌ و ڷ ď ـبǳ ـǈ ǲ الـعهـد الدرامي يŤكý مرحلة ىǻية و تعبيرية مىǗلة لدǎ معƲم رواد الŤعر الحـر و ربما ڷ ار يتǗمǈ بداية حداŽة جديدة ىي الŮحساǆ و المواƶ والŮحداث

، لغتها هي لغة الدراما [2] ، باعتبارها الصورة المعبرة المناسبة لتلك العالية الشبكية من محاور درامي .

و باتساع التجربة الشعرية بأبعادها الوجدانية الذاتية و الجماعيـة الغنائية و الدرامية ، اتسعت معها أدواتها التعبيرية ، و ارتبطـت بـالوعي الثوري الجديد [3]، و بالتعبئة السياسية و النضاليـة التـي اجتاحـت معظـم الأقطار العربية .

و لا شك أن القصيدة الحـرة عبـر مـسيرتها الطويلـة و تجددها عبر مدة سنوات الخمسينيات ، و السنوات اللاحقة ، قد أثمـرت وضعا فنيا يتميز بالتشابك و الامتداد ، ساعد القصيدة على أن تكون قصيدة درامية ، ولدت على أرض الواقع الشائك و نمـت و تطـورت فـي زحـم الحركة التاريخية الشاملة للمجتمع .

و بذلك ترتقي المخيلة الفنية ، إلى مـستوى الواقـع الحـداثي و الثوري ، ويغدو الشعر موقفا ، يتحـول الـشاعر المنفـي ، والـشاعر المحاصر ، والشاعر المضطهد ، إلى صور شعرية درامية تعكـس رؤيـة واقعية جديدة ، ترتبط بالواقع ، وبوعي جديـد للواقـع ، وعنـدما تـصبح الصورة موقفا لا مجرد تعبير ذاتي فقط ، تتحول القـصيدة برمتهـا ، أو التجربة كلها ، إلى تشكيل صوري لهذا الموقف ، وفق رؤية واسعة يتجدد فيـه الفعل التعبيري والوجداني باستمرار ، كما يتجدد فيه ذلك الفعل الـسردي الدرامي بأدواته الفنية القديمة و الحديثة ، القائم على الـصراع والجـدل والحوار ، وعبر ذلك تزداد القصيدة ثراء بالأشكال والمواقف .

---

(2)- وليد منير ، جدلية اللغة و الحدث في الدراما الشعرية الحديثة ، القاهرة ، الهيئة المـصرية العامة للكتاب ، 1997 ، ص 57 .

(3)- كمال خير بك ، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ط 2 ، بيروت ، دار الفكـر للطباعة و النشر و التوزيع ،1986، ص 42.

الـ رواد ƇlƬعراƬ ƝƬlƸ ٳ السرد ٳ الدرامي والتعبير ƖƦƝ ǇƆ الزمǇ ƖƦƝ ƇƆ ǇƆ ƫƦƝ ƖƦƝ ƇƆ
ƺي ƂǇ المراحǇ بدرجات متƺاوتة ٍ Ƨمƪ تـ دريجيا ٍ Ɲ_ƦƖ الƆحـ ساƩ
الدرامي ƙƦƛƛ بتƬ lƸ د الواƼǇ ٍ واتساƳ رقعة المواجهة ٍ وتƌ ـ وƳ ƫ رائـ ƿ
الƌ Ǉ lƱ و ƋƦƌ ƫ الوƸي المƬلقƺة ٍ التي كاƌ ات تعمǇ ƸƖ ٳ ترقية ƝƦ ـ ƖƦƝ الحـ Ʃ
الدرامي ƺي الƖ ƫ يدة الحرة ƸƖ ٳ وجƝ الƬ ƤƦ و ƫ ٍ مƇ البسيƱ ƫ ƇƆ ٳ ـ Ɔ المعا ـ د
و مƇ الوƱ و ƌ ǇƆ ٳ الغموƱ ٍ و مƇ ƇƆ المباƬ ـ رة و التاريـ ر Ɔ ـ ٳ الƆيحـ اƇ
و التكƆيƧ ٍ ƸƖ ٳ حرار المسار الغƌائي ٍ و مƇ ƇƆ الƆحادية الجزئية ƺي الموقـ Ƨ
و التعبير ٍ ƆǇ الكلية و الƬ موǇ ƺي الرƏ ية و التƺكير الـ Ƭعر ٳ ٍ و ƫ ـ ƿ بـ
تماساƖ الƌ ƫ الƬعر ٳ و الƌسجامƝ ٍ يتحاƪ ƸƖ ٳ مستوƼ البƌ اƇ العام للƖ ـ ƫ يدة
و مƇ ƇƆ P ǇƆ الƆكواد المجازية و الرمزية التي يرسلها الƌ ƫ ƇƆ ـ ٳ الƖ ـ ارƏ
التي ƫ ƏƦƝ بحت بدورƝ ƇƆزياحا ƺيƌا ǇƸ الƌمƱ التاليد ٳ ٍ بعƌ ƫ ا ƝƦر اللغويـ ة
الƆيحائية ٍ وبتاƌياتها السردية الحديƝة ٍ كاƆرتداد ...و المƌاجاة (الموƌاولـ وƖ)
و الموƌتاƖ و تيار الوƸي ٍ و حيرƝƦ مƇ الوسائǇ البƆحية الجديدة .

و باƌƺتاƏ الƖ ƫ يدة ƸƖ ٳ ƝƦƖ الƺ ǇƱ الƫ ور ٳ ٍ اكتـ سبت البƌيـ ة
الƺƌية ƋبعادƆ سردية و درامية ٍ تقاوم المƺارقات والتاابƆ ت ٍ اللغوية والسردية
ƺيها بوƱيƺة التعبير ǇƸ التƌاقƱات الƌƺسية و الƬعورية التي يعيƬها الƬ lƸ ر
و بƝƦƖ ابتعد التعبير الƫ ور ٳ ǇƸ الƆسلوب الغƌائي التاريـ ر ٳ المباƬ ـ ر ٍ
ƦƖ ٳ رƋيƌاƌ بارزا ƺي الƺ ƫ ليƇ السابƇيƇ.

و مما ٍ Ɔ ƫ Ɩ ƺيƝ ƋƇ ƝƦƌ السردية الƬعرية قد اƌعكـ ست ƸƖ ـ ٳ
العƌ ƫ ر البƌائية للƖ ƫ يدة ٍ ابتداƇ مƇ الƌسيƝ التعبير ٳ ƆǇ البƌاƇ الـ Ƭعور ٳ
لƆحداث و المواقƧ و الƬ ƤƦ يات ٍ و تجـ اوزت ƝƦـ ƤƦ الدراميـ ة قـ واƌيƇ
الجغراƺيا ٍ و Ƌساƪ الزمƇ التاليد ٳ ٍ و اعƌƚات بمحموƆت دƆلية و رمزيـ ة
و Ƌسƿورية ٍ ارتبƿت ƺي الƆساƩ بالوƸي الƆƌساƌي الƬامǇ ٍ و بالتجـ ارب
الƬعرية المتƿورة .

إن هذا التشكيل يولد لغته و أدواته التعبيرية ، و بالتالي فإنه يفرز البنائية و يؤسس قائمة أشكاله [4] ، و لا مراء أن وحدة الصوت في التشكيل الغنائي ، إطار صورة رمزية و مجازية و صورية كلية ، و وحدة الموقف ، و عضوية التجربة و بساطتها و تعاليها ، بحيث تتحول دلالات رمزية متساوقة و متكاملة فيما بينها ، و أن بنيتها الشعورية و السردية متحركة و نامية و لكنها تخضع دائما للمنهج الغنائي العام للشاعر .

و ما أن تعبر هذه المناهج الغنائية في تشكيل صور القصيدة حتى نجد أنفسنا أمام لغة الصورة ، لغة المجاز الشعري ، و لغة التعبير الكلي و هي بمثابة لغة التشكيل ، و هي اللغة التي يرتبط فيها منهج الحداثة و التجديد بالشاعر و القصيدة معا ، و بهما يتجسد الشعر الإبداعي والمسار الثقافي و النفسي الحيادي للتجربة الشعرية ، و يشكل المحمول الجوهري و الشعري للنص ، فعبر صورة الصور كما تبنيها رسائل البناء الغنائي و الدرامي ، و بها يصبح التطور ملفوظا شعريا وعامرا بالحيوية الفكرية والجمالية ، يبني منها صورة جديدة لهذا العالم وهذا الإنسان الجديد ، ويغدو شكلا من أشكال المعاناة الحياتية والشاملة ، معاناة انهيار المفاهيم الغنائية التقليدية ، ومعاناة التجدد " ونداءات الحياة الجديدة[5] ، ولابد أن يتزامن هذا التشكيل ويتأثر بتطور الرؤية الشعرية ونمو الشاعر حسيا وفكريا .

---

[4]- نبيل علي ، الثقافة العربية و عصر المعلومات ، الكويت ، مطابع الوطن ، 2001 ، ص 528 .

[5]- علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، دراسة نقدية ، ط1 ، بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990 ، ص 12 .

[6]- إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ص 264 ، 269 .

وقد كانت الرؤية الغنائية قد انبنت LJŽ ǻم وجـداني مركـز ǐ حادǐ التي ǻم اندمNj مع الŪPر في Ţ ورة جديـدة ، و ارتبƱـت بـTكلها التعبيرǐ و البنائي المباTر LJƜƺ الرؤية الدرامية كسرت Žمـود الـ Ţ ورة الTعرية " وŽملت ŽلǏ تركيب معاد لŢ ورة مغايرة 5ـي ƾيااŽهـا ولغتهـا ورموزNj وƾاƺتها ، لتلبي حاجة الحداƵة الƬلـسƬية الجماليـة ، 5ـي جعـý الŢ ورة الوحدة البنائية الŪساسية في الاŢ يدة ، وحاƺلة بالتعـدد والŪنƬتـاθ والŪيماCـ ".[6]

وقد ساŽدت المعرƬة الجديدة بƨسسها النƯرية والمعرƬية والتانيـة انƬتاθ المPيلة الدرامية ŽلǏ سلƱة الŢ ورة والرمز والتUTي ، وتحـررت مـLJ ƾنائية الŪبعاد ، المTبNJ والمTبNJ بـNJ ، وƾنائية المعنǏ الحايـي والمعنـǐ المجازǐ ، واكتسبت ƾTكاŪ بنائية جديدة و ƾنائيات متعـددة Pـ Ţ تها مـLJ Ţ ƫبة بƯƺمة الŢ ورة اللغوية ، وŢ بحت تتكـƐ ŽلـǏ آليـات التحريـƩ والسرد ، وتوليد الŪTكاý المجسمة ƾنيا ، وتمـردت ŽلـǏ PƱيـة الـسرد الŪحيائي ƺو الرومانسي ، وƹنائية الŢ ورة الاائمة ŽلـǏ" الŪنـا " ، ƾƺاƬـة الحƓور التي المباTر في الاŢ يدة ، ومحاولة" العام" Njو "الŪنا " ، كـƵƾƩ رجت المPيلة الƬنية مـLJ محاولة "الŪنا"الجزC ، ƿلǏ محاولة " Njم " باŽتبارNjـا منتوجا جماŽيا بجميý التUاينات المتناƺرة في الماƮي والحاƮر بما في ƾƩـ ƩƱالر Ƹ المهم في المعادلة ƺǐ المتنامي .

وقد كانت البنية الغنائية ، تتغǻ ǻƾ مـLJ ƾاƬة " الŪنا " المƱرد ، ومـLJ ƾاƬة الاŢ يدة " المنƺ " ، بسياقNJ التي وƾ Pţ Ţ يتNJ الغنائيـة ، 5ـƜƺ الحـΣ الدرامي ، كان يتغدǻ مـLJ ƾاƬة الآPر ، وبالتالي LJƜƺ مدانا الŢ ورǐ ƺ Ţ ـبƠ 5سيحا متناوŽا ، وƿLJ كنا نلحƫU ŽلينNJ ميلا وانغƫƾا وحدة في المجموŽـات الTعرية الŪولǏ للرواد Pا Ţ ة ، وانتTارا كميا في الPريƱة الTعرية Žموما

ǚ ǜǫ ǛǛǚ كاǙǙ يتƱور كيƿيا وبمستويات متعـددة ǚ تتمـايز ƽـي دواويـǼهم الƮعرية وƗبر مر احلهم الƼǼية كما يكƬƦ التحليǻ الǼاƽ ǈ للǼماǀƱ الـƮعرية الǬادمة .

ومما يعƱي الحƾ ƦǀƷ الدرامي ƽي الǬـƮ يدة الحـرة ǚ مبـررǩا الƼǼي ǚ ǛǛǚ تحوǻ ǜǫ معاǼاة معادة ǚ معاǼاة الǀات مǻ ƿƳر ǚ و مǻ ƗـƦاب المعرƽة ǚ ومǙ الƱبيعي ǙǙ ƦǀƷ الحƾ الدرامي بهǩƦ السعة والكƙاƽة ǚ كـǙǙ ǛǙ بد يتسǹ للمعاǼاة الجماƗية ǚ و ǛǛǚ يعبر ƗǼها تعبيرا ƮـامǘǛ ǚ وبـƦǀƷ تǼمو رƊية الƮƗر ƗبƦ ارتباƱها بهƦǀ العǼƮر العـام ǚ وبمـستواǩا الƿمـƗƳ والƮمƿǚ ƀ يلتاي ƽيǼ Ɓ ƦǀƷا التي بالعام ƽي مـزيƲ مǬـتحم ومـƊƾر وبƦǀƷ " يساƱ الحاجز بيǙ العام والƦǀ Ɓ ƀ بيǙ ǚ ƦǀƷات والموƮ ƏǛ بعـد ǙǙ يمر مǙ ƿƳǛ رƊيا الƮƗر ǚ Ʈƴǹ Ɨاما ƮامǘǛ ويتحوǻ الƵارƽي العابر Ǖلي قƮاية ƗاƮية Ɨǻ الزماǙ والمكاǙ ǚ وبƿعƦǩ ǻ الرƊيا ǚ وجمرǼـا المتاـد الǼاƵيƦ ǚ يغدو الهم العام ǼǛما ƀƮ ـ Ʈيا ǚولهـاƱƀ يـا , Ʊو ƮـجǼا Ʈـديد الƀ و Ʈ ية " [7].

وللوقوƦ ƗǬǻ البǼية الدرامية لهǩƦ الرƊية الƮعرية ǚ ǛǙ بد مـǙ البحث ƗǼها ƽي كǻ مǼƗ ǜƿ الƮعرية Ɨبر تƨاƗلها وتǼاƗمها ǚ ومǙ ƀـƿǜǚ الǼماǀƱ الƮعرية التي تمƙلها والƿƮكاǻ الƼرƗية التي تǼبƾǁ مǼها ǚ ǛƲـم تعبـر ƗǼها بƮيǸ بǼائية متعددة ǚ يحكمها مǼƱǁ التƵƮي والتاǻƱƱ وكƙاƽة الرسـائǻ المتدƽاة وƵƮايا الرموز ƽي اƿƮكاǻ البǼائية المعادة ǚ وƗبر ǼـƦǀ المǼاƱـǁ تتƱور العǘǛقات الƼǼية والتعبيرية ƽي الƾƮ يدةǚ مǙ بساƱة اƿƮكاǻ الدراميـة الǬائمة ƗǬǻ بساƱة التعبير والتƮ وير وƵاحدية الƮ وت ǚ ǜǫ كƙاƽة اƿƮكاǻ الǬائمة ƗǬǻ رمزية العǘǛقات والƮ ورǚ ǛƿǙ العǘǛقات الƮ ورية ƽي الƾ ـ ƮيدȨ

---

(7)- Ɨلي جعƼر العǘǛǁ ǚ ƽي حداƙة الǼ Ɓ الƮعر ǚ ǻ Ɓ 25

الدرامية ، فضلا عن تلك العلاقات الصورية التي نجدها في القصيدة الغنائية ولهذا تتميز الأشكال الدرامية عموما إلى التعقيد والتركيب في البناء والتصوير ، بينما تتميز الأشكال الغنائية غالبا إلى البساطة والوضوح.

وانطلاقا من هذا التصور ، فإن التشكيل الدرامي في القصيدة ، يضع منذ البداية وجها لوجه أمام إشكالية التشكيل ، إشكالية التعقيد ، وبصفة التشكيل الصوري ، إلى الأداة التعبيرية القادرة على التعامل مع المعقد والمركب تعبيرا وبناء .

ولأن ظاهرة التعقيد أصبحت مرتبطة بمظاهر التعدد في التجربة والإحساس ، وفي المواقف والأحداث في القصيدة ، التي صارت أكثر ارتباطا بتعقيدات الحياة المعاصرة ونظمها المعرفية وشبكاتها المعلوماتية المركزة ، فإن النظام البنائية الدرامية قد وفرت وسائل فنية جديدة لمواجهة تلك الظاهرة المعرفية المعادة ، وهي بشكل ما تنمي عملية الإدراك البصري ، وطرائق التلقي السريع للأشكال والصور وكسر العلاقات المنطقية والطرائق اللازمة .[8]

ونظرا لهذا تدفع الأشكال الدرامية بالقصيدة [9] دفعا جديدا نحو انفتاح أكثر على المعارف والفنون الأخرى ، وإلى أن أصبحت الدرامية صورة مزجية ومتعددة التقنيات والوسائط ، ومتحررة من سلطة الكلمة ومحورية الشعر ، وأحادية البناء ، وذات مغامرات المتغير الشكلي، فتتغير القصيدة على المسرح والسرد والسينما و الرمز والأسطورة وبهذا صارت الصورة الدرامية وسيلة وأداة لتوليد المعرفة ، من جميع مصادرها

---

[8]- عبد الله حمادي ، الشعرية العربية بين الإتباع والإبداع ، ط1 ، الجزائر ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، 2001 ، ص 158 .

[9]- جابر قميحة ، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ، ط1 ، القاهرة ، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام ، 1987 ، ص 224 .

وƵبرƝ ǅ ƗƠƄƫ ǅ ǍƉ والر ƙƄكار والƳ وتجادƳ ǅ ƙب الكائƝات ǅ ويتم التحاور مـƳ المƫƝƜد الغائب الحاƮر ǅ ويتحرƙ النƔƳ الدرامي ƙي الƙسـƠورة[10] وƙـي الواƴƳ وتƝاƮƴتƝ ǅ وƗƏƙ يƫƎ التعبير الدرامي Ɲو التعبير الـƐ يـƫ ƗƝ ƏƐ الموƮوƵية وƏƗ الƙداƐ الحـي التـƙƵلي ǅ و تعدديـة الƙƮـƙƮات الƙيحائية [11] ƙيتوسƳ التعبير الƝƙساني ǅ ƙتƠƙي سـƠƗة المبـدƳ ǅ سـƗƠة الƏƎات المباƫرة ƙي التعبير ǅ وتƠƙي معها ƙƏƗ سƗƠة الراوƐ ƝƙƴƳ الƎƠبـر والحوارǅ لتعوƮها سƗƠة "الƠƙر " ƗƝ مƫ ƐƳجƐ اركة ƐكƖـر ƫـمولية ƙـي التعبير ƗƵ الواƴƳ المتجدد ǅ وƗƎƙ تƙاد الغƝائية Ɛحاديتها وبساƠتها و يƝهـار Ɲهجها البƝائي الƐ ƎيتميƲ بالتكرار و الƙجترار ǅ ƐمامƝ هƝ Ɣا ƠƝ ومي ƗƠƗ ر يستƝاد ƙƏƗ تعدد العƝاƫ ر والعƄƴات الƲمƝية والƫعورية ƙي اƫƝ يدة ǅ وآليات التكاƙر والتƙاƵƳ والتوليد الرمƲ Ɛ.

ƙƏƗ ƎƝƗ ƗƝهƝ البƝائي الدرامي يƔهر ببƙƠ ƙي مرحلة ƙƝية معيƝـة ƙم يحاƙ وجودƝ باوة ƙي مرحلة ƐƠرǍ ǅ ƙم ƙƏƝ يبرƲ ƮƝاد الـƫƴƮر الواحـد بدرجات مƠتƙƗة ǅ وƮƝاد الرواد بمستويات ƙƝيةǅ تتكامƳ وتتجاور ǅ ƙم تتمايƲ ولكƝها ǅ Ƅ تƠرƙƗ ƙي الغالب ƵƖƐ ƝهƝ الدرامي العام ǅ الƐ ƎƫـاƝ Ɲهجـا بƝائيا مƠƙƮ Ƅ للƫعراƙ ƫƴƮ ƙر يحاƙ تƠورا معتبـرا ƙƏƗ يعƝي ǅ الرواد وƝ ƎƝ دا ƫ ƳƎƝ ƎƝ ƗƝهƝ ǅ ولكƝƝƝ يتادم ƌالبا ƙƏƗ الƙمام ǅ ƙهƳ يكـون ƏƗ لهـƎ التا ـدم الƠƝي و التعبيرƐ دƙƄلة ƵƖƐ تƠور التجربة الƫعرية ƮƝاد الـƫƴƮر الواحـد وƮƝاد الƫعراƙ الرواد ǅ ومƙ ƏƗ ƵƖƐ تƠور الرƍية الƠƝية وبƝائها التعبيـرƐ ƙƝƝƝ ǅ مستƔيƳ ƏƗ Ɲ ƎƝ الƙƄترا ƮƝƙ و ƐƝيƙƝ ǅ ƙƄ بعد ƏƗ ياوم ƎƝƝ الƙƫ Ƴ بالƙجابة ƵƖƐ ƎƝƝ التساƍƳ .

---

[10] - ƵبƵ الحميد جيدة ǅ الƙتجاƝƜات الجديدة ƙي الƫعر العربـي المعاƫـر ǅ 1Ơ ǅ بيـروت ǅ مƍسسة ƝوƙƳ ǅ 1980 ǅ f 247 .

[11] - Ƶبد اƝ حماد Ɛ ǅ الƫعرية العربية ǅ f 184 .

ونعود إلى بيان وتحديد الطبيعة البنائية لهذا التشكيل الدرامي البسيط ، ورغم تعدد العناصر الفنية والأسلوبية والتعبيرية التي يمكن أن تحدد التشكيل الدرامي ، فإن درامية التعبير في القصيدة ، تعني في غاياتها التعبير الموضوعي ، الذي يعني أن الشاعر لا يعبر عن ذاته وتجاربه الذاتية بطريقة مباشرة كما رأينا في التشكيل الغنائي وإنما ينسحب من الموقف ولا يشارك مباشرة في إدارة الحوار بين الشخصيات ، يتركها تتحاور أو تتشاجر ، وأحيانا يظهر الشاعر كشخصية من الشخصيات القصيدة دون أن تطغى عليها كما كان الوضع في القصيدة الغنائية .

وعلى هذا الأساس ، فإن التعبير الدرامي يصبح في الحالة وسيلة مفضلة في الصياغة الفنية للقصيدة الشعرية الحرة ، فينسحب الشاعر ويختفي السارد ، ونجد أنفسنا أمام المشهد ، أو في قلب الحدث ، نرى شخوصا يتحركون أو يتحاورون ، ومن هنا التعبير المجسد القائم على العناصر السردية والصوتية واللغوية ، يصبح الأداء الدرامي مادة تشكيلية .[12]

وإذا كان من الصعب أن نحدد ، ونبين الفروق بين البنائين الغنائي والدرامي فإن هذا لا يعني غياب العلاقة العضوية بينهما ، فقد سبق أن ذكرنا أن الشعراء كانوا يميلون دائما إلى توظيف العناصر السردية في معظم قصائدهم الغنائية ، ومثلها القصائد الدرامية ، حيث تقوم العناصر بوظيفة تعبيرية وبنائية في الوقت نفسه ، وإن الحركة البنائية تكون بسيطة ومركبة ، ومتتابعة تدريجية وطبيعية ، حينما تسير القصيدة في خط التتابع والتدرج أما حينما تأخذ الدرجة السردية في القصيدة ،

---

[12]- محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص 20 .

ǇǄƼ حركتها الƬعورية والبƿائية تƮƴ مسارا رƋسيا Ü ƍبƄا لحركـة الوجـداǇ وتƍورات الموƾƷ والتجربة Ü وƿƸي ƺي حركتها الƊƮية اǓƺاية الممتدة Ü ƋƮ ƺي حركتها الرƋسية المتغيرة ƋƮو المتاƍعة Ü يكوǇ التـƬكيý الـدرامي ƺـي الحالتيǇ إما بسيƍا ƋƮو مركبا و معادا Ü وبالتالي ƺهما يƮƼتلـاǇ مـǇ حيـث درجة اǓحساƧ ƋƮو الموƾƷ الƿƺسي العام الƦ ƴيتـǈƴƯ ƺالا ـƬيدة Ü كمـا يكƬƾ ƶƷ ااƬ ƺƄ ýƬ الاادم .

ƋƮما ǈƴƸƺ ǇǄƼ الدراسة Ü يبيǇ ǇƮ الت ƬƶƷيƾ المعتمد ƺي ǈƴƸƺ التƬكيý الدرامي الƬورƦ البسيƍ للƿƯƷاƴƷ الƬعرية المƋƴلة ƸƸ Ü يƲهر بƿƸتـا ƺـي الديواǇ " ƍƲƬايا ورماد " لƿازƄ المǈئكةƆ Ü ƋƮم باحتـƬام ƺـي مجموƾتهـا " قرارة الموجة " Ü وقد كاƿت المجموƾة ǈƴƸƺ تƍـورا ƍبيعيـا للمجموƾـة " ƍƲƬايا ورماد " Ü ويمكǇ ƮǇƮ ƶƿƴ ƻارجƴƸ البƍƉ الدرامي ƾƿد الƬƷƾرة Ü إƦـƦ رƬيدƴƸ الغƿائي الكبير Ü الƦƴ تراكم ƾبر مسيرتها الƬعرية الƍويلةÜ وƿƸـي بحكم ƊƄƿƺتها وƅروƺها وƿƬƿتها Ü وƉƯلة تجاوبها مý المد الƋƴورƦ الـواقعي لم يتƬكý الحƧ الدرامي بكƊƸƺة كما ƸƮو الحاý ƾƿد السياب والبيـاتي لكǇ ما يميز ǈƴƸƺ المجموƾة " قرارة الموجة " Ü ƸƮو ƋƮ الـƬƾƄرة تƍـورت رƉيتها الƿƺية Ü وبالتالي ƋƮداƴƸƲ التعبيرƦ Ü واƿƺتƳƍ ƾƄƦ اǓƺـƧ الـدرامي Ü وƬارت التجربة الƦƴاتية ƾƿƴƸد تعبيرا دراميا Ü وƬورة موƯوƾية محملـة بعƿاƬر رمزية وƬوƺية Ü ƥƳ دǈلة كبرƹ ƾƿƮ اǓƿساǇ وƾالمƸƸ الرحبة Ü وبالتالي تƍور الموƾƷ الƬعرƦ Ü حيƿما بدƋت الƬƾƄرة تغير مـǇ واقعهـا الغƿائي المغلƧ Ü وƋƮ تƮƴ موقƺا جديدا ƺي معركتهـا مـǇ ƋƮجـý تعـديý ƋƮماقها الƿƺسية ومسلكها اǗجتماƾي واǓƿساƿي Üويبدو ǈƴƸ التƍور المǈحـƅ ƺي مجموƾتها " Ƭجرة االمر " ƋƮكƆƿر وƯوحا Ü ولكƸƿ Ưـئيý Ü ƆƋـم يƮƴـƦ التƬكيý الƬورƦ ƾƿدƸا ƺي مجموƾتها : "للƬƺǉة والƋƴورة " Üالتجاƴƿƺ روحيا وƺƬيا Ü وƿƸي رƉية مƮǇ حيث موƯوƾها درامية Ü ولكƿها تجرƦ ƺي سياƧ غƿائي Ü يتعايƫ ƺيƸƸ الوƾي القومي العربي مý الوƾي الـديƿي و يتكـامǈǇ

و بالتالي تعددت ادوات التعبير الذاتي Ƨاد ناز اا المŎئكة Ŭ وتتƱور Ƨلا ـ ǎ مدة ǎ لنتاجها الTعر ǎ حينما تسمو بتجربتها الـ T و5ية ǎ لـ ǎ 5ا ـ اǈ رحبـة واسعة 5ي ديوانها " يغير الوانه البحر " .

وحينما نعود ǎ لى التǎ نيƧ الǐحT امئي وǎ لى الجـ داول ý البيانيـة المر5اة بالبحث Ŭ التي ترسم المسار التعبير ǎ المتغير لناز اا المŎئكة ŬƧبـر مراحلها الذاتية المتعددة Ŭ يتƱƲ ǈǎ ǎ التـ Tكيý الـ درامي 5ـي T ـ ورته البسيƱة Ŭ يƿǎ Ŵ مساحة واسعة 5ي الƿريƱة الTعرية لنا ـ ازاا Ŭ كمـ ا يبـ ين المنحنǎ البياني الدرامي Ŭ حيث نجد ǈǎ الTƧلرة تتƱور ببƱƇ Tديد Ŭ ولكنها كانت تتادم نحو الǎمام Ŭ وǎ ǎ المŎحاة الذاتية للتعبير الT ور ǎ الدرامي لـ م تكǈ كبيرة مǈ حيث الكم Ŭ و لكنها كانت تعكƩ مستوǎ ǎ نيا دراميا Ʋ ـ ئيŬ بلغته الTƧلرة Ƨلا ǎ الǎقý 5ي الدواوين الTعرية الǎولǎ Ŭ وǎǎ اا بالمقارنة مـ ý سعة التTكيý الغنائي الǎ ǎ كانت تميý ǎ ليه الـ TƧلرة لكǎ ـ ر 5ـي مƿتلـ Ƨ المراحý.

و Ŭ TǎǐاǈǐǎاƩǈ قلة نماƩǐ التTكيý الدرامي البسيƱ 5ي T ـ عر نا ـ ازاا و 5ي توزيعه Ƨلا ǎ الƿريƱة الTعرية Ŭ مǈ حيث الحƲور و الغياب سواƇ كانت التجربة ǎاتية محƲǈة او جماƧية Ŭ يƻسر ǈǎ ǐ المساحة الدرامية 5ـي مااý اتساƳ المساحة الغنائية 5ي ǎنتاǐا الTƧلرةŬ ƻير ǈǎ التعبير الـ T ور ǎ نǈǎ يستƻاد ǎ لǎ قدر يسير مǈ الحوار المحكيŬ ǎم 5ي توƲيƻها للرمـ ز الـ ǎǐ يستغرǈ جزƇǈ اما مǈ قTائدǈǐ Ŭ 5يعمǈ مƻهومها النƻسي و يكسبها Ʊابعـ ا دراميا Ŭ و نموا ƧƲويا يحكم بناǐƇ الذاتي Ŭ دوǈ ǎ ǎ ـ راǈ 5ـي الǎسـ اليب الدرامية الǎƿرǎ .

و مـا ﺍﻟﻨﻤﺎﺫﺝ ﺍﻟﺸﻌﺮﻳﺔ ﺍﻟﻤﻤﺜﻠﺔ ﻟﻬﺬﻩ ﺍﻟﺜﻨﺎﺋﻴﺔ ﺍﻟﻤﺘﺮﻭﺣـﺔ ﻟﻠﺒﺤـﺚ ﻗﺼﻴﺪﺓ "ﺍﻟﺸﻬﻴﺪ"[13]، "ﻣﺎﻳﺎﻭﺍﻟﻨﻬـﺮ"[14] "ﺳـﺘﻮﺭﺓ ﺧﻴﺎﻟـﻴﺔ" [15]، "ﺗـﺤﺔ ﺍﻟﺘـﺒﺎﺡ " [16]، "ﺗـﺠﺮﺓ ﺍﻻﻣـﺮ" [17]، "ﺍﻟﺤـﻠﻢ ﻭﺟﻤﻴﻠـﺔ " [18] "ﺍﻻﺑﻦ ﻭﺍﻟﻴﺎﺳﻤﻴﻦ" [19] ، " ﺍﻟﺴﻔﺮ ﻓﻲ ﺍﻟﻤﺮﺍﻳﺎ ﺍﻟﺪﺍﻣﻴﺔ "[20] "ﺳﻮﺳﻨﺔ ﺍﺳـﻤﻬﺎ ﺍﻻﺩﺏ "[21] ، "ﺍﻟﻨﺎﺋﻤﺔ ﻓﻲ ﺍﻟﺘﺎﺭﻳﺦ "[22] .

ﻭﻫﺬﻩ ﺍﻟﻨﻤﺎﺫﺝ ﺗﺘﻮﺯﻉ ﻓﻲ ﺗﺮﻛﻴﺒﺘﻬﺎ ﺍﻟﺸﻌﺮﻳﺔ ﻭﻓﻘﺎ ﻟﻠﺠﺪﻭﻝ ﺍﻟﺘﺎﻟﻲ:

---

[13]- ﻧﺰﺍﺭ ﺍﻟﻤﻼﺋﻜﺔ ، ﻗﺮﺍﺭﺓ ﺍﻟﻤﻮﺟﺔ ، ﺹ 236 .

[14]- ﺍﻟﻤﺼﺪﺭ ﻧﻔﺴﻪ ، ﺹ 304 .

[15]- ﺍﻟﻤﺼﺪﺭ ﻧﻔﺴﻪ ، ﺹ 363 .

[16]- ﺍﻟﻤﺼﺪﺭ ﻧﻔﺴﻪ ، ﺹ 389 .

[17]- ﻧﺰﺍﺭ ﺍﻟﻤﻼﺋﻜﺔ ، ﺷﺠﺮﺓ ﺍﻟﻘﻤﺮ ، ﺹ 566 .

[18] ﺍﻟﻤﺼﺪﺭ ﻧﻔﺴﻪ ، ﺹ 509 .

[19]- ﻧﺰﺍﺭ ﺍﻟﻤﻼﺋﻜﺔ ، ﻟﻠﺼﻼﺓ ﻭ ﺍﻟﺜﻮﺭﺓ ، ﺹ 132 .

[20]- ﻧﺰﺍﺭ ﺍﻟﻤﻼﺋﻜﺔ ، ﻳﻐﻴﺮ ﺃﻟﻮﺍﻧﻪ ﺍﻟﺒﺤﺮ ، ﺹ 166 .

[21]- ﻧﺰﺍﺭ ﺍﻟﻤﻼﺋﻜﺔ ، ﻟﻠﺼﻼﺓ ﻭ ﺍﻟﺜﻮﺭﺓ ، ﺹ ﺹ 58 , 68 .

[22]- ﻧﺰﺍﺭ ﺍﻟﻤﻼﺋﻜﺔ ، ﻗﺮﺍﺭﺓ ﺍﻟﻤﻮﺟﺔ ، ﺹ 272 .

الTlƵرة	المجموƵة الTعرية	الLJRNماذج الTعرية	العدد	مŮحUات
ـــا ـــلــم ـــ ااا ـــ زا ـــ تؤ ـــ كـ ـــ ة	قرارة الموجة	الTهيد-ماRǀ ياوǇ الLJهرÞ LJسƱورة ƵيLJيLJ T ŮةÛTباƟ الLJائمة ƽي الTlرƳ ƹسŮ للعار	06	يتT lƵد مƻ يتراجǇ
	Tجرة االمر	Tجرة االمر LJحLJو جميلة	02	
	للT Ůة و الƛورة	االLJبǇ و الياسميLJ سوسLJة اسمها االدƩ	02	ƹƲور ƽŮت للLJUر
	يغير LJاوLJNLJ البحر	السƽر ƽي المرايا الدامية	01	ƹƲيبƽ رقعتLJN

LJƺ مƻام االTأƺد المRكورة تتبǇ األسلوب الـسردƹ الـدرامي البسيƱ ƽي ƵرƲ التجربة Û ودوLJ LJD يرقƹ األسلوب LJRN إLJƹ درجة ƵاليـةمLJ الLJƲNر االLJƽعالي Û ولكLJN يTƹǇ ƱƺرياƱ تعبيريـة دراميـة Û يتوسـǇ ƽيهـا الوTƵ Û ويبرز التƽƵǇ بيLJ الرموز ƽي االTيدة Û كما يتƲƟ ƠـLJR ااا ƽـي قTيدتها " T Ůة ÛTباƟ " Û حيث تاوم LJRNاالTيدة ƵLJـƹ ƱـسـLJDورة جزالئزية Û ترمز ƽيها العيوLJ التي Ů تموت ƽي جوƹ اÛTباƟ Û إLJƹ ƲـمائرƲ

المجرميڶ التي تڤرƲ ǕŻ ŢحابهاŻ ǕƵاباǗ يڼتهي Ǖ وتتحـوƴ Ţ ـورة " العيوڶ المڤرقة " التي ƲǖǔǖǕ السهادǕ ŢǕ باǕ تتولد مڼها Ţ ور السهاد والعƦاب Ǖ وǗ ŢǕǕ ǕǕ ƦǕ ǕǕ رةŻ ڤي ǕǕǕ ŢǕ يدة يبدو ǕǕǕ ها اڼـسحبت مـڶ المŢهد لتعرƲ Żليها ǕǕǕ Ţ ور والتـǕ مǕ ات Ǖ التـي تجـد اǕ حـساƩ الدرامي بالواǕ المǕ ǕǕǕ اسي Ǖ حيڼما تجŻ العواƷ Ż Ǖ وتڤتـر العواƷ ـŻ اǕ ǕساǕ ية .

وǕǕǕ Żǖ الحد مڶ التعبيـر الـدرامي والعـرƲ الموƲ ـوŻي ǕǕ تŢكلات ǕǕǕ Ţ ور الƦاتية Ǖ ولكڶ ǕǕǕ Żرة Żرتها بƷ ريا ـة موƲ ـوŻية تبعد بها ŻǕǕ اǕ ǕǕǕǕ Żات العاƷ ڤية المباŢرة Ǖ وقد ساǕǕ Żǖ ڤي ǕǕǕ التـ Ţ وير الموحي Ǖ اǕ ǕǕ يǕǕǕ ǕŻ Ţ رڼ مڶ اƷ Ǖ بيعة اǕ ǕسـاǕ ية مـڶ جهـة Ǖ ومـڶ اǕ سƷ ورة مڶ جهة ǕǕ ية :

ومدت يدا مڶ ڼحاƩ

يدا كاǕ ساƷ ير بوƦ يحركها ڤي احتراƩ

يد الرجƴ المڼتŢ ب

ǕŻ ساحة البرǕ Ǖ ڤي ŢمتǕǕ السرمد Ǖ

يحدǕ ڤي وجǕǕ المكتئب

وŢ وت ƲǕǕ مائرڼا المتعبة

ǕجǕ رǕǕ يب الرڼيڶ

ǕǕǕǕǕ يا مڶ يƦ ر السهاد

ƨǳ Ƣǻ ƾȈǈǳ المƲƦǼȈǈǳ

ƨǳ Ƣǻ ƾȈǈǳ الهاربيǈǳ

يحدƽ Ŀ ƽȈǻȂǴǳ ƶ تغƽواǈǳ

وكƽǻȂǳ مƽويتاǈǳ[23]

وƮǴ كانات الƢưǿرة تتحدث ƾǼǟ ǫي الƾǫيدة بǓمير الغائب ǳƢƦǳا ƽƢǸ ǳ

ǾƦǳ الƗسلوب قد ƽƢǔǻƽ ƨǳ Ƣǻ الƾǫيدة جوا دراميا Ʒرƾǿ بهـا ǳـ ǳ ǻ الƮتيـة

والتعبير المباƫر ǿǻ الدائرة الموǓوǟية Ŀ والتعبير ǣير المباƫر الƮائم ƨǳ ǻـǳ

التƾǫوير الموحي Ŀ ǾǴǳ يستغرƽ جزƢǼ كبيرا مǳ الƾǫيدة ǽيعمƽ نƢƷهـا

الƽǻǴسي والƫعر ǻ ويزيدǻǳ تماسكا ونموا ƧǓويا داƷليا .

ǲƻ ǿي قƾǫيدتها " النائمة ǽي الƫارƳ " Ŀ ǽǳ ǳǻǳǳǲƢǳ الƗجتمـاǟي

جاƢǻ بعيدا ǳǼǟ التعميم والوƢǳ و التاريرŀ مǳ Ʒǿǻ ƫ ǫوير مـƫهد واقعـي

درامي Ŀ ǳƽǲǳة مريǓة منبوƽƧ Ŀ لم تجد مǳ يواسيها ويƮƽ ƨǳƢǳ ǳـƫ ƽǳـƫ

العيƫ وقسوة الحياة Ŀ ǿǴǳ ƾǫورة المدينة البرجوازية Ŀ الوجǻǳ الƕƮر البـƫǲ

ǿǻ Ŀ يرحم حتǻ تǲǳ الƽǳلة البائسة المريǓة :

ǽي مǼعƽǲ ƨ الƫارƳ

ǽي ركǳǳ مارور

حرست ǳمتǻǳ ƫرǽة بيت مهجور

كالبرƽ يمر ويكƫƨ جسم ƾǫبية

رقدت يلسعها سوƽ الريƠ الƫتوية

---

(23)- نازǲ المƥئكة Ŀ قرارة الموجة Ŀ ƫ 396.

ǂحدة ƵƬرة ǃǓاة ǉي Ƥديها

ǉي رقة ǋيكلها وبراƇة Ƶيǈليها

رقدت ǉوǈ رƤام اǃرƬǉة اǃثلجية

وتوسدت اǃرƠ الرǓبة دوǈ ƪƇǓ

ǈ تغǉو ǃ ǈ تغǉý ƵǇ ǄƵواý الرƵد

والحمǍ تلهب ǋيكلها ويد السهد

وتǑý الǉǓلة راƵƬة حتǍ الǉجر[24]

البǓý ǉي اǃƬيدة ǃادمǆ اǃƬƵرة بهǊǃ اǃƬورة الوƬǉية السردية الجميلة ǃ ǓǉǓلة بائسة مريƯة تلتهب جسمها الحمǍ ǃ يرƵبها ǋدير العاƬǉة واǂمǓار ǃ وƬباƟ الوحƬة واǂǈمǑǃ يحتƯǈها ƬاƳر بǈ رحمة وǈ Ƭǉاة ǃ وǈ ǂحد يرحمها ǂو يحƩ بها ǃ ǂم تمƯي اǃƬيدة ǉي ƵرƠ قـƬة تلـǄ الǉǓلة تƬǉور حالتها وتƬريدǋا وجوƵها وǉاقتها التي Ǔالتها مǆǓولتهـا وǂǇ قوة الحياة وƬǈبتها وانهيار الايم اǃǈسانية ǃ وانعدام الرحمة ǃ ǂسـباب بارزة وراƇ مǖساة الǉǓلة ǃ وراƇ مǖساة المثيǇ اǂǓǉý مǇ ǂمثالهـا " ǇǄ حيǇ يƬý ǄǍ ǋǊǊ المستوǍ مǇ اǂدراǄ والǉهم ǃ يعكƩ الـƬعر اǈǈƯǋ والتزامǆ اǂيديولوجي الواƵي "[25] .

ǄǇ المƬǋد الوƬǉية الموجودة ǉي اǃƬيدة ǃ ركǇǃ مارور ǃ بيت مهجور , اǃرƠ الرǓبة ǃ اǃرƬǉة الثلجية ǃ سوǓ الريƟ الƬتوية ǃ ǂƵوý الرƵد ǇǄ ǄǇ ǋǊǊ المƬǋد بادر ما تكوǇ Ưرورية لتـسليǓ الـƯوƇ ƵǂـǍ

---

(24)- ǈازǄ المǈئكة ǃ قرارة الموجة ǃ ƭ 272 .

(25)- ǙبراǋيǇ الحاوǎ ǃ حركة الǈاد الحديث والمعاƬر ǉي الƬعر العربي ǃ 1Ǔ ǃ 1984 ǃ ƭ 218.

بعض الحوار أو المواقف ، بمقدار ما تكون صورة للحدث الدرامي في القصيدة ، فهي تنقل المعنى نحو الأمام ، ولعل حجم الوصف في القصيدة مواكبا لتقدم السرد ، حتى صارت الدرجة السردية في القصيدة والدرجة التصويرية فيها متماثلتين ، بل إن الوصف في أحيان كثيرة ، وما يلقي على القصيدة شيئا من الجمال الفني .

وبهذه الصياغة الدرامية التي يمتزج فيها الوصف بالسرد ، بل صار السرد وصفا ، والوصف سردا ، من الحوار التي يتصل بها الوصف " فهي في ذاتها حاملة ، أو قابلة لأن تحمل بذورا سردية وعناصر حكائية.. " [26] ، هكذا تعد القصيدة نموذجا يعكس صيرورة الحياة بأبعادها المتشابكة ، في تصوير المواقف ، تكون مباشرة فيه ، أو المواقف الوجداني و الاجتماعي ، فتنسحب منه لتترك غيرها يتحدث بطريقة فنية سردية محايدة بضمير الغائب ، باعتبارها صورة درامية سردية ، جعلتنا نتابع المشهد سماعا و رؤية ، بطريقة الوصف و السرد كما رأينا .

و كان من أصوات القصيدة ، و غير صوت السارد ، صورة البطل في القصيدة ، مما يجعلها ذات سياق حكائي و كانت تعرض موضوعا دراميا و بأسلوب موضوعي و من ما جعلها تدرجها في التكثيف الدرامي البسيط .

و تفسيرنا لهذا ، من القصيدة ، مو قف للرؤية الرومانسية الوجدانية الغنائية ، حينما كانت ناظرة إلى الواقع نظرة رومانسية تغلب عليها العواطف و الانفعالات ، أكثر مما تصور الرؤية في القصيدة

---

[26] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، 1998 ، ص 301 .

ǪǉĬ موةƧ ǺورĬ ǉǊƝ ǈǋǇ ǲǉǊ ǇǋǊ تƮ ور واقعـي يƤـƦ بعـيـǇǉ ǕǄتبـار متƱلبات التغيير اǄجتماƧي الحاياي اǋƦ Ĭ يǋتهي باǄيجاب .

و ƧǋƸاد ƦǇǋ الحد Ǖ ǋاستƱيǊ ǊǋǇ ǉǊǋ : ǊǉǇǈ ǉǊǋ Ǉ ǊǉƦـǋǈ اǄǃ ـƮ يدة Ǖ وǪǉ ƧرƝ ات تجربة جماƧية Ǖ و ƧالجƮ موƝوƧا دراميا Ǖ ƸƸǋها لم تƤـ ƴ ـ ǇǉǇǈ روƟ ƝǋǄئية رومانسية واƝحة Ǖ و رƝم ǋǋǈها لـم تتـوƸر ƧـǄ Ĭ ماومـات التƮكيǊ الدرامي Ǖ ƸاƸ رǋǈيǋا ƩدراجهاǉǊǋ ǇǉǇǈ ǋǈƦ ǉǊ التـƮكيǊ Ǖ ǉǊǋ Ǖ ǋǈها تعرƝ Ʈ ورتǈǆ اǄوĬǉ البسيƱة .

وƧǆĬ العكƩ ǉǊǋ قƮ يدة " الǋائمة Ƹي الƮارƳ" Ǖ تـƦتي قـ Ʈ يدة " ƝسǕ للعار " Ǖ ǋموƦجا دراميا بسيƱا Ǖ يكƮƧ ǉǊƧ بيعة ǈǋائيـة تحاـƸ ƧǆĬ ǋحو مƤǉƧ تماما لǈƮ ورة السابƦة Ǖ Ƹهي قƮ يدة قƮ Ʈ ية درامية Ƹـي آǉ واحد Ǖ وقد سبات اǄƮارة Ʃليها Ǖ وǄǈميتها ǋعود Ʃليها لǋعرƝ Ʊبيعتها الǈǋلية والتƮ ويرية والǈǋائية بƮيƇ ǉǊ التƸƮ يǊ Ǖ تاوǊ اƮƧƧرة :

ǋǈǅاǋ Ƥ وƮحرجة ودموƳ وسواد
واǋبجƩ الدم واƤتǈǈ الجسم المƱعوǉ
واƮعر المتموǈǈ ƧƮ Ʀ Ƹي اƱǈيǉ
ǋǈǅاǋ Ƥ ولم يسمعها Ʃ Ǖ الجǕد
وƝدا سيجيƇ الƸجر وتƮ حو اǄوراد
والعƮروǉ تǋاد Ĭ واǄمǊ المƸتوǉ
Ƹتجيب المرجة واǄزǈǈار
رحات ƧǋƸ ... ƝسǕ للعار

ويعود الجنّد الوحـي ، ويلاّ الزنا Σ

وسيقتي ƒجر وتسأ ýلها الـتتيات

ليل تراالنا ، ƒيرد الوحـ ţ "قتلنالنا"

"وϒمة Ƶار ƒي جبهتنا وعسلنالنا"

× ×

وستحكي قϒتها السوداǺ الجارات

وسترويها ƒي الحارة حتـ الرŜت

حتـ الǺبواب الϒبية لنا تلسانالنا

وستهمسها حتـ الǺحجار

عسǺ للعار ...

عسǺ للعار ...[27]

× ×

وتبدو الϒيدة ƒـي مطلعهـا الǺوý ، بـϒ رŜة ƒتـة وازنـة Ǻ يسمعها Ǻ الجنّد ، الǺ Ƶاد ليلا الزنا Σ ومرƒ الـرΣ مزنـوا بƒعلتنا التي قŜت ƵـǺ العار لحŜ بنا كما يزƵم ، وقـد Ƶـادت ليـ سمعتنا وϒرƒنا ونبلنا ، لنها ϒ رŜة امرǺة Ŝحية وŜǺلاY اجتماƵيـة قاسـية Ǻ نعرƵ ƵلّŜها سوăة ، لنها امرǺة وƒاσ ، مǺ Ŝýǻ الŜمير الغائب العائـد Ƶليها ƒي الϒيدة ، وǺنّ جميý النساǺ معرŜـات لمϒـý نـƒ المـϒير

[27]- زنازا المǺئكة ، ديوانزنازا المǺئـكة ، مـ2 ، قرارة الموجة ، ƒ 351 .

المقساوǐ Ü ǈǋ5 قƬتها الدامية سوƻ Ǘ ةلساǐ و سنتنالقلها الجارات Ü ǗنلهـǆǐǆǓ

Ƭارت حدǆǓ بƮعا مناوǈƮ 5ي الǆǒكرة الجمعية Ü وبهǆǒ الǆǓǆǒǆǓمتمة التينيـةǗتكوǈǋ

الاƬيدة قد انتهت والتƮكيǆǓ الƬورǐ قد اكتمǆǓ Ü ولكǈǋ الǆǓƮǆǓرة تعود ǆǓـǐ

الǆǓهور 5ي الاƬيدة وقد ƴلبتها العاǆǓةǆǓ Ü وǆǓ5ǆǓت الزمام مǈǋ يدǈǋ Ü 5جـǆǓت

ǆǓمتمة الاƬيدة 5ي ƮكǆǓ تحريǆǓ ƻǆǓǆǓي مثير وǆǓغمة ƴنائية حادة .

وǗ ƮǆǓ ǈǋ الǆǓƮǆǓرة نازǆǓ استǆǓƮǆǓت و باقتدار 5ǆǓي Ü ǈǋ تـƬور 5ƬوǆǓ المقساةÜ وǈǋ تثير مƮǆǓر الǆǓامة والر5 ƻǆǓ ǐǆǓ رجǆǓ Ʈرقي Ǘ يرǆǓ بقسا 5ي انغماسǆǓ 5ي المعاƬيÜ مادامت قريباتǆǓ مƬونات ǆǓǆǓرات Ü وǆǓـǆǓ ǆǓǗقتدار الدرامي تحاǆǓ ǐǆǓ ǆǓكثر مǈǋ مستوǆǓ :

ǆǓ – الاƬيدة 5يها ǆǓƬوات ǆǓǗǆǓة ǆǓي :

1 – Ƭوت الǆǓƮǆǓرة حǆǓورا وسردا وتƬويرا .

2 – Ƭوت المرǆǓة الǆǓحية .

3 – Ƭوت الجǗد الǆǓالم الǆǓǐ يǆǓتر ƻ التعǆǓ بمديتǆǓ ƴسǗ للعار .

وǆǓ كاǈǋ الƬوتاǈǋ الǆǓو ǆǓ والǆǓاني يتبادǗǈǋ العزاǆǓ والمواساة Ü ǈǋǗ

بينهما مǈǋ قرابة الجناǆǓ وǆǓكراǈǋ المجتمǆǓ ǈǋǋ5 Ü ǆǓنهما 5ي الحايـة يـƬارǈǋǆǓ

الƬوت الثالث Ü ǆǓكǆǓ بقسوبǆǓ Ü 5المرǆǓة بثباتها وƬرǆǓاتها 5ـي مجتمـǆǓ Ǘ

يرحم Ü والǆǓƮǆǓرة بموقتها الحي الǆǓǐ يواكب مƮǆǓǆǓǆǓ المجتمǆǓ 5ي تتاƬـيلǆǓ

اليومية Ü مما يǆǓكد ǆǓنها تǆǓǆǓ ƮعرنǆǓ وتجربتها 5ي ǆǓدمة الƮعب Ü و5ي ǆǓناǆǓǆǓ

مǆǓƬǆǓ الحياة الواقعية الحايلية Ü ƻبـر ǆǓـǆǓ البنـǆǓǆǓ الـدرامي والتعبيـر

الموǆǓوƻي ƴير المباƮرÜ مما يزيدǆǓ ƻماǆǓ ورسوǆǓ 5ي الǆǓǆǒكرة الجماƻية .

ب – وتتو5ر الاƬيدة ƻǆǓ ǐǆǓ حركة سردية ǆǓاية Ǘتتحدد 5ـي تـǆǓ

الǆǓǆǓ ǆǓ الجزئية المتتابعة 5ي ترابǆǓ ǆǓ واǆǓ Ü و5ǆǓ ǆǓ ǈǋƻ ǆǓـǆǓ العنƬـر

البنائية الدرامية ǃ يلهǷ التعبير الموǈǄوعي بوǇيقة التعبيـر ǆـǀ تلـǁ المحلة.

وǓ ǁǁǓ ǀǁǁ ǓǀǁǁǓ ǀǁǁ ǁǁ تمارس Ǔ ǀǁǁ ǁǁ
وǂ بحث تدرǁǁ الواقǕ بتبعاداǛ الحياتية فتزداد تعالها بـǁǁ ǀدراكـا وتعبيـرا
ومǀǁ لم تعد Ǔ ورة المرǀǁ الǄحية ǃ مجرد كائǀǁ بǓ رǀǁ ǃ بـǕ تحولـت
في اǁǁ Ǔ يدة ǀǁ كائǀǁ ǀǁساني ǃ يتقدم في Ǔ بر و Ǔ مت ǃ وǀǁ مـا يجعلهـا
تǀǁ وǀǁ Ǔ سر دǀǁ ǃ فهي امرǀǁ ǄحǄية مجتمǀǁ قاǀǁ Ǔ يǓ ǀǁ .

ǀǁما بساقة التǓكيǕ ǃ فتبدو في Ǔ ǀǁ ǁ ية البǀǁ ǕǀǁǓ المستسلم البسيǀǁ
ǀǁوǓ ǃ وفي الموقǀǁ الǓعور ǀǁ الثابت ǃ ǀǁ يريǀǁ البǀǁǀǁـة وǀǁـي تـǀǁ رǀǁ
وتǀǁاد ǀǁ فǀǁ ǀǁيا.

وǀǁما مǀǁ حيث البǀǁ ǀǁ بسيǀǁ تماǀǁ ǀǁǀǁ ǀǁ ـيǀǁ سـرد ǀǁ
واǄǀǁ ǃ يسير باǁǁ Ǔ يدة في حركة تتابعية ǀǁ ية متدرجةǃ ويتيǀǁ لها قـدرا
معيǀǁ مǀǁ موǄǀǁية العرǄ والتǓ وير والتعبيرǃ ǀǁم تتقكد تلـǁ البـساقة
في ǀǁ ǀǁ ǁǁ اǁǁ Ǔ يدة و Ǔ ورǀǁ التي قامت ǀǁ ǀǁ قـات بـسيقة فـي
تعابيرǀǁ اليومية المقǀǁوفة .

ǀǁ ǀǁ البǀǁ الدرامي يعكǀǁ تجربة متكاملة ǃ يحكمهـا تـرابǀǁ
ǀǁفسي ومعǀǁوǀǁ ǃ يسير باǁǁ Ǔ يدة ǀǁحو ǀǁايتها ǃ ويجعلها وحدة فǀǁية ǃ تجـسد
البǀǁ الموǈǄوعي ǀǁ ǀǁ يعتمد الǀǁيحاǀǁ والتǓ وير والسرد .

ومǀǁ اǁǁ ǀǁǓ ئد التي يتحاǀǁ فيها ǀǁ ǀǁ التكامǕ والمزǀǁ بيǀǁ التجربـة
ǀǁ ǀǁاتية والتجربة العامة ǃ قǓ يدة بعǀǁواǀǁ : " **عناويǀǁ وإعلانات فـي جريـدة عربية** " [28] ǃ واǁǁ Ǔ يدة كما يوحي ǀǁواǀǁها ǃ قǓ يدة واقعية ǃ تبـيǀǁ ǀǁ بـر

---

[28]- ǀǁاز ǁǁ المǀǁئكة ǃ ǀǁ Ǔ ǀǁ ة والǀǁورة ǃ f ǃ 124.

ﺘﺎﻨﻴﺔ اﻟﺴﺮد واﻟﺘ٦وﻳﺮ ﻓﻲ اﻟﻤﻔﺎرﻗﺔ اﻟﻌﺠﻴﺒﺔ اﻟﻤﻮﺟﻮدة ﺑـﻴﻦ اﻟﻮاﻗـﻊ اﻟﻌﺮﺑـﻲ

وﻣﺎ ﺗﺎدﻣﻪ اﻟ٦ﺤﺰ واﻟﻔﻀﺎﺋﻴﺎت ﻓﻲ وﻛﻴﺰ ﻳﺴﺘﺎﻳﻢ اﻟﺤﺎﻟﻲ اﻟﻌﺮﺑـﻲ ﻓﻲ واﻟﻮاﻗـﻊ

اﻟﻤﺰرٸ ﻓﻲ واد ﻓﻲ وﻣﺎ ﻳﺎاﻟﻲ ﻓﻲ اﻟ٦ﺤﺰ واﻟﻔﻀﺎﺋﻴﺎت ﻓﻲ واد آﺧـﺮ ﻓﻲ واﻗـﻊ

اﻟﺤﺮب واﻟﻌﺪواﻥ ﻣﻦ ﺟﻬﺔ ﻓﻲ ووا ﻗﻊ اﻟﻐﺰﻳﺎت وﻏﺎﻟﻢ اﻟﻤﻮ ﺿﺔ و اﻟﻔﻀـﻬﺎر ﻣـﻦ

ﺟﻬﺔ ﻟﺎﻧﻴﺔ ﺑﻴﻦ ﻣ واﻗﻊ اﻟﺘﻌﺒﺎت واﻟﻤﺴﺘﻌﻤﺮات اﻟﺠﺪﻳﺪة ﻓﻲ و اﻟﺨﺮاب اﻟـﻮﻃﻨﻲ

واﻻوﻣﻲ اﻟﻤﻌﺴﻮﻝ .

وﻣﻦ ﻣﻈﺎﻫﺮ اﻟﻤﻔﺎرﻗﺔ اﻟﻮاﻗﻌﻴﺔ ﻓﻲ اﻟﺴﻴﺎﺳﺔ واﻟﺴﻠﻮاﻙ وﻓـﻲ اﻟﻔﻜـﺮ ﻓﻲ

ﻳﻨﻄﺎﻣﺮ اﻟﺘﻄﻜﻴﻞ اﻟﺪراﻣﻲ اﻟﺒﺴﻴﻂ ﻓﻲ ﺑﻜﻞ ﻏﻨﻲ ٦رﻧﺎ اﻟﻮ٦ﻔﻴﺔ واﻟـﺴﺮدﻳﺔ ﻓـﻲ

ﺗﺪرﺞ وﺗﺘﺎﺑﻊ ﻓﻲ ﻣﻦ ﻟﺒﻨﺎﻥ ﻣﺮورا ﺑﻔﻠﺴﻄﻴﻦ ﺣﺘﻰ ﻷﻣﺮﻳﻜـﺎ ﻓﻲ ﻣـﺮورا ﺑﺒـﺎرﻳﺲ

وﻟﻨﺪﻥ وروﺳﻴﺎ ﻓﻲ وﻏﺒﺮ ﻧﻘﻞ ﻛﺎﻧﺘ٦ﺰ ٦ورة اﻟﻴﻬﻮد وﻫﻢ ﻳﻬﺎﺟﺮوﻥ " **ﻷورﺷﻠﻴﻢ** "

اﻟﺤﻠﻮة اﻟﺤﺒﻴﺒﺔ ﻓﻲ ﺣﺘﻰ ﺗﺠﺪ ﻧﺠﺪ ﻓﻠﺴﻄﻴﻨﻴﻴﻦ أﻣﺎم ٦ورة ﺟﺪﻳﺪة ﻗﺪﻳﻤـﺔ ﻓﻲ ٦ـورة "

أﻣﺮﻳﻜﺎ وﻫﻲ ﺗﺪﻋﻢ ﺗﻞ أﺑﻴﺐ " ﻣﻦ أر٦دة اﻟﻌﺮوﺑﺔ اﻟﻤﺠﻤﻌﺔ ﻓﻲ اﻟﻤـ٦ﺎرز

و اﻟﺒﻨﻮاﻙ اﻟﻌﺎﻟﻤﻴﺔ:

٦ﻳﺪا ﺗﺎﺿﻲ ﻟﻴﻠﺔ ﻣﺮوﻏﺔ

ﺧﺮﻳﻄﺔ ﺟﺪﻳﺪة ﻣﻮﺳﻌﺔ

ﻳﻬﺎﺟﺮ اﻟﻴﻬﻮد ﻣﻦ ﻣﻮﺳﻜﻮ – وﻳﻌﻔﻮﻥ ﻣﻦ اﻟﻀﺮﻳﺒﺔ –

ﻷور٦ﻠﻴﻢ اﻟﺤﻠﻮة اﻟﺤﺒﻴﺒﺔ

ﺟﻨﻮب ﻟﺒﻨﺎﻥ ﻗﺮﻳﺔ ﻣﺮوﻏﺔ

أو٦اﻟﻬﺎ ﻣﻄﻌﺔ

ﺳﻜﺎﻧﻬﺎ ﺣﺘﻰ اﻻﺑﻮر ﺟﺜﺚ ﻣ٦ﻴﻌﺔ

× ×

بيوتهم Ƥرائب مہأورة Ü Ƶمدة مƤلعƝ

حرائƀ مہادلعƝ

× ×

Ʊعہلية جديدة تہƬدƞا ہلجاة

ات Ƭراقر ƬƵ وƞرة سارة حƃلة Ü ƇالمساƞƦا

وƱائرات ƃاہلتوم تƤرƀ حجب الƬ وت ƃي سمائہا

Ƹمتعودƃرحةمہادƃعة

× ×

Ʊمريكا تدƵم تƴ ƱبيبÜ مہƜ Ʊر Ƭدة العروبة المجمعة

لبہƜƯƃƴ ƞƼǀƴ Üدوديا Ƥممتاعة

Ʊƃلƞƙ رƵƬاة متادة

ويستجير كƴ يوم ƬارƤا باƗمم المتحدة

يƬب ما بيƜ يديها ƱدمعƝ

× ×

جرائد مہاوƵة

Ƹم تƦوب ƃي ƸواƜ Ü تتƬƗƸ الزوبعة [29]

---

[29] - ہاƦا المƗئكة Ü المƬدر السابƀ Ü ƭ 130 .

ƇƄ الملƼات لƟƪتبالاƘ في ƘƙƝ الاƫ يدة ƙات الـسياƿ الـدرامي Ü ƊƉ الƫƾƄرة ƘƘاز الا Ü Ɖƫ بحث تدر الا ƊƉ قƯية ƙلسƥƊƇ Ü Ɲ ـي قـƯية العـرب جميعا Ü ولƊƉ المعركة واحدة Ü سواƇ ƊكاƘات في لبƘƘƊƉ م في ƙلسƥƊƇ Ü وƙƝƘ الƊدرا الا الواسƴ عبرت ƾ بƫسلوب سرد Ĭ ساƇ ر حياƘا Ü والرمز والƊيحاƇ وبتاƘلية المƼارقات حياƘاƊ ƇƊƋ ر Ü المƼارقة القائمة ƾƄ Ĭ رƇ ƯƊ الواقـƴ ƙـي لبƘƘƊƉ وفي ƙلسƥƊƇ Ü وƊƉ ƙƘƝ الواقƴ يعيƫ ƨامرة كبرة تاـسƋ Ɲ ـيوƥهـا عبر مƘاƥƿ كثيرة مƊƇ العالم Ü حتƬ تمتد وتتسƴ حدود إسرائيƴ .

وƊ Ü الاƊ ƊƉ ما تƘالاƝ الƫ حƧ وما تتدمƯƝ الƊƾƩƘ اƘات والبياƘـات السياسية Ü يكƫƧ ƾƊƉ واقƴ بائƴ Ü زرƳ الƊسƬ مƊƇ جديد Ü وƾƊ اد للـƘ الكرة مƫƝƉ د التƫريد والƘاƼي والتهجير Ü وƫƙ وƴ المƨساة الكبـرƋ التـي اتـسعت مساحتها في الوجداƊƇ العربي والقومي .

وبالتƨمƴ في الاƫ يدة مƊƇ جديد Ü يتبيƊƇ لƘاƊ ها مـƊƇ حيـث الـƫكƴ البƘائي قƫ يدة لحƥاة ƫعورية ارتبƥت بالواقƴ Ü وحيƘمـا جـاƇ ت الƊسـماƇ والمدƊƇ في الاƫ يدة Ü ƫ يدا Ü لبƘƘƊƉ ƙجرت في الـƫƾƄرة حالـة ƫـعورية متوترة Ü مƊƇ ƫƩƴ ƫ ور المƼارقة والتƘاقƯ القائمة في الواقـƴ Ü ƫ ـورة ƙلسƥƊƇ Ü وƫ ورة العرب Ü وƫ ورة الغرب ƪ م ƫ ورة إسرائيƴ Ü ومƊƇ ƙƘƝ التƫكيƴ الƫ ورƬ المتعدد Ü الƘƬ يستƨاد إƊ Ĭ ƘاعƴƼ ƘƝ ـسي بـسيƥ Ü يمƪـƝ ƫ وت الƫƾƄرة الƘƬ يحاوƴ ƊƉ يƫ مد في وجƝ ƙƝ ـƘƘ المـƨامرة بƫيوƥهـا المتعددة Ü ويمƪƴ الƫ وت المƪبƴ و المعارƯ ƫ ورة الغرب الƘƬ يعمـƴ ƾƄ Ĭ تƪبيت العدو في ƙلسƥƊƇ والمƘƥاة العربية Ü ومƊƇ جوƧ ƙƘƝ التƘـاقƯ والمƼارقة بيƊƇ ƫ ورة العرب وƫ ورة الغرب Ü ƪ م الواقـƴ البـائƧ Ü يƘـƫƨ الحƧ الدرامي في الاƫ يدة وفي ƫعر ƘƘاز الا بƫكƴ ƾام .

ويمتد في الƇريƥة الƫعرية لƘƘاز الا بمساحات ƯئيلةÜ يبدƊ ƙـي التƫƾƄد Ƙسبيا Ü ƪ م يتالا ƒ حƯورا في المجموƾتيƊƇ الƫعريتيƊƇ الƊƇيـرتيƊƇ

" لا Ţ ưة والأورة " Ü و "يغير ƊلواǋƝ البحر" ليƠسƠ المجاǇ لـ Ţ ورة جديـدة مǅ التعبير الدرامي المعاد Ü الƦ ǆ ǆلتǆاولƝ بالدراسة ƺي الƠ Ţ ǇالادǇ .

ƊǇما التƮكيǇ الدرامي ƺي Ţ ورتƝ البسيƠة Ʀǆاد السياب والبيـاتي ƠبيعتƝ ǅǆ5 البǆائية والتعبيرية Ü ƦǆاƝǆما تƤƟ كما وكيƺا ǅƦ تاا الƠبيعـة البǆائية المحدودة Ü Ʀǆاد الƮƦرة ǆاز اا المǆƠئكة Ü وǆ يعǆǆي ǆǆƦ بـǆ ǆ حـاǇ مǅ الƠحواǇ ǅǅ ƦǆƠقة التجاور بيǅ الƠبيعيتيǅ البǆائـيتيǅ ƹائبة Ü ǆ Ǉ ǆجدǆ تتحاǆ ƦǆǇ ǆحو مƤƟ ǆسبيا Ü مǅ حيث سعة الǆماǆƦ الƮعرية مـǅ جهـة وƺي توزيعها ƦǆǇ الƟريƠة الƮعرية للسياب والبياتي مǅ جهة ƊرǆƟǆ دوǅ الƟروǇ ƦǆǇ الǆهجيǅ البǆائيǅ Üالغǆائي و الدرامي .

وكما تبيǅ الدالة البياǆية Ü ǅǆ5 ǆǆƦ التƮكيǇ الدرامي البسيƠ يƠهر بغزارة ƺي الدواويǅ الƮعرية الƠولǆ Ü محاا حƠورا واسـعا ƺـي الƠتـرة الواقعية ƦǆǇ وجƝ الƟ Ţ و f Ü حيث كاǆات الا Ţ يدة الحرة Ʀǆاد الƮƦرǅيǅ الـ تتغǆǆ مǅ الرƠية الواقعية الƮǅتراكية Ü بƮ Ţ يع متماƠلة تاريبا Ü ǅǅ الهاجƩ الحداƠي المƮتر اا كاǅǅ يǆƠحاهما باستمرار Ü ǆƠ تتغير رقعتƝ ƺـي الـدواويǅ الǆƠحاة Ü وتƟƦ ƊوƠǆƦǆ تتاارب ƺيها الƮكاǅǆ الƠǆيـة وتتـداƟǇ بـ Ţ ورة ملحوƠة Ü وƦǆ Ʀديدة مستويات Ü وǆǅ التميز بيǆهما Ʀǆاد الƮƦرǅيǅ ǆ ƦـǆƦ ƊساƩ التƠرد والƟ Ţ و Ţ ية Ü ǆǆما يتم بƮيǅ مǅ التجاوز الـǆ Ʀ يـسمƠ بـƝ التƠ Ţ ǆيƤ المǆهجي الƦ ǆ تƠلبتƝ الدراسة Ü ǅǅ الƦاتية والموƠƦية تتعاǆاǅ ƺي العملية الƠبداƦية بǆاƠǅ وتعبيرا .

وƝǆ المبدƊ الǆاد ǆ الƦ ǆ يǆƠر ǅǆ ǆ التƮكيǇ الدرامي Ü ƦـǆƦ ƊـǅƝ يمكǅ ǅƊ يكوǅ Ɗداة تعبيرية ƊيƠ ǅتتيƠ لا ƮƦرǅ التعبير ǅƦ التجارب الƦاتيـة مǇ التƮكيǇ الغǆائي Ü وبهǆƦ التهـم الـǆ Ʀ ǆلعرƠ بـƝ تتاـارب الƠريـاتـǅ التعبيريتاǅ الغǆائية والدرامية Ü وباǆƦ يساƠ الرǆ Ɗ الƮاƏǇ والمƠاو Ƥ مـǅ ǅƊ

التـكيـ الدرامي ـو الـرياة الوحيدة للتعبير ـ الموقـ العـالم ، كمـا جاـت الـاـارة ـ ـي الـ وـ السابقة .

و ـ التجارب التعبير و البنـائي ، يجـسد رغبـة الـريـ ـي التجديد والبحث الـ وا ور و وقد قادتهمـا الرغبة الاوية ، ـ راـ التجربة الـعرية بـ ـام ، ـ ـ الـ ـتاجها ـ دوات التعبير الدرامي ـي مرحلة مبكرة الـرة ـاز المـئكة التي ـ ـات ـتـور ـحو الـمام مـ حيث الكم والكيـ دا التـكيـ الغـائي ، ومـ حيث الكيـ دا التـكيـ الدرامي ـ يمـ ـتاجها الـعر ، بينما ¾ الباقية ـي حـ ـة التـكيـ الغنـائي ، وـو مـر يؤكد بوـو الـرة ـاز المـئكة كانت تـكر برياة ـئية ، بينما ـجد التـكير الـعر ـاد السياب والبياتي ، يـ مسارا ـيـا دراميـا منـ البداية ، ولكن ممزوـ بمسحة ـئية تـاو درجتهـا وتـعـ تبعـا لتـور الـ الـي والـي ـاد الـريـ ، وقدرتهما ـ ربـ تجاربهما الـعرية بالواقـ الحـار المعا ر.

ـاد ـجد البياتي يعي تجربة الدراما بـ ورة واسعة منـ البدايـة ـتمادا ـ تـاو المـ ادر الـية والـية والـكرية وقد جسد ـ ـي كتابـ " تجربتي الـعرية " قائـ : " ـم بدـ تعاملي مـ الكتب ومـ الا ـرا كمسا ـر ـي قـار ـ يعر المدينة التي يهب ـيها ، لم ـتوقـ ـاد كتـاب معيـ ، ـو ـاو معيـ مـ الـة ، كان كـ كتاب ـو بعينـ المدينة التـي ـ ـقـ دا ، كانت ـ محـات ـ غيرة ـتاد ، وراـ بارقا مـ ـمـ ـم ـكتـها سرابا ـ يرو ـمـ ، وـ كنت و ـ ـزا مسارا بـ ـ ـودة تتجدد ـكار ـ الدوام ...... وكان ـرـة بـ العبـد ، وـبـو ـ ـواـ والمعر والمتنبي .... ـم ـكبر مـ ـر ـي مـ الـعرا العرب ـ ـد وجدت ـيهم ـو مـ التمرد ـ القيم السائدة ...... ـم كان ـ ـ ـعرا

معاҬ روǇا ومحدƏوǇا : ƿودǇا , ƛيرودا , وايلوار ، وƛاƱم حكمت ، و لوركا و الكسƛادر بلوǃ ، وماياكوƼسكي .

ǃاد استوقƻتƛي ƿعارƿ ǈƻƔƐ , ليƦ ƙƛهم مƬهوروǇا ، Ƽǃاد سـƷǃ مǇا حسابي Ƭعراƅ مƬهوروǇا كƛيروǇا ، وƿلما ǇƙƿعارƿǈǇم بجاƛـب ƿƛهـا ƿعارƙ تحمǇ جوǈر اƬǇعر الحاǃاي ، تحمǇ قـدرة اƛǇـƼǃ ، ƒ ـǇ ƑƐ ـƬ ـƼǃاǇ الموسيǀ واǇـوƬ ورة والرƻية ǈǇ وجداƙƛساǇا المعاҬ ر .."[30]

ǈǇ ǈƒǇ اƦترƦ Ҭ ريƠ مǇا البياتي ƛƼسǈǇ ، بمدة ƩƛƏƛترا بهـƐ ƙƻا ǇƬعراƅ اǇيƒǇ كاƛاوا باƛǇسبة ǈǇيǈ اƬǇعلة التي ƿƯـƅƬ ات ǇـǈǇ درب المـسيرة اƬǇعرية الدرامية ƈƷҬ ة ، و قد كاǇا اǇاسم المƬترǃ بيƛǈǇ و بيƛهم ǈǇو التمرد اƦƷǀ وƙƯƷƳ اǇائمة ، و التƠƷƳ المستمر ǈǇ ǀاƳƿ جديد و حياة ƼƯƱƳ ، و يƻكد ǈƒǇ اƦترƦƙ اƠǇبيعة الجدلية الدرامية للمƈيلة اƛƻǇية Ʀƛـد البيـاتي ، مǇا حيث كوƛها تتƻسƦ مƒƛ البداية ، Ʀƀǀ اƷƼǃة اƙƛƻتاƟ و الحوار ، و تبحث ƦǇا التƯاد المƻƛƳ للتƠور و التجديد ، سواƅ كاǇا حاƯرا ƼـƳ اǇـديم ، ƿم Ƽي الجديد ، و ǈƒƛ المƙƈمƠ اƬǇعرية تƯعƛا Ƽي مواجهة الƛبات و اƙƀستارار التي تتميز بها البƛية الغƛائية التاليدية .

و بهƒƛ اǇƼǃة اƬǇعرية بدƿ الحƦ الدرامي سردا و وҬ ƼƳا و بƛيƅƛ ، يتغلغƳ Ƽي ƿƦماǈ اǇҬ يدة و بكƦƳ ƙƛƦ ǈǇرا البƛائية و التعبيرية ، و ƈƼƳتـت Ҭ ورة اƦƷƬǇر المƛƬد Ƽي المدار الماƯ و ƀ السابǈ المƛتهǀ و حلت محلهـا Ҭ ورة اƦƷƬǇر التاƛي ، كƻداة ƿساسية Ƽي تƬكيƳ اǇҬ يدة .

ƛƏم ƼƷƿ ǈƼǇت معǈǇ يƯƿ ƳƷ ورة الآǇا ، Ҭ ورة الحاƯـر ، و بـǃƽǃ Ʀ Ҭ Ʀ اƦƷƬǇر البياتي Ƽي وقت مبكر بالمواƦ الغƛائية التاليدية ƿات البƛيـة

---

[30] - ƦبƏ الوƛاب البياتي ، ديواǇا البياتي ، ƜƎ ، بيروت ، دار العودة ، 1972 ، ƭ ƭ 16 - 17 .

السردية الماضوية ، و تمر عبر الوصف الحداثي الجديد ، بناء مسرحيا و صورة ممسرحة تتضمن وجهات متعددة ، و تمثلات تنتمي إلى عوالم متداخلة السرد المتساوق ، و الحكي الغنائي التاريخي المباشر ، و تتأثر بالرؤية الواقعية الجدلية ، " المتزامنة بالتطورات الحضارية والثقافية ، التي نتجت عنها تراكمات كاملة"(31) وظهور رؤية ثقافية وفكرية كاملة ، رؤية جدلية درامية .

وأمام هذا الميل الواضح نحو تغيير أدوات التعبير ، اتسعت مساحة الصورة الحبر ، ولغة السرد الحبر المباشر ، وانتشر واتسعت وتحددت بذلك كمية الحس الدرامي ضمن إطار البيانات كما سبقت الإشارة في بداية التحليل ، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال الجدول المعتمد في هذا البحث :

الشاعر	المجموعة الشعرية	النمط الدرامي بنوعيه	ملاحظات

(31)- مجلة " تجليات الحداثة " ، مقال : دلالة السرد في المعمار الدرامي ، أنور الديك فارس ، جامعة وهران ، معهد اللغة العربية وآدابها ، ع 1 ، السنة الأولى ، 1992 ، ص 31 .

		ونسبة شيوعها	
عبد الوهاب البياتي	ملائكة وشياطين مجموعة قصائد	1,15 % تقريبا	الباقي موزع بين الشكل التقليدي والغنائي
	أباريق مهشمة	70,02 % تقريبا	تطور سريع
	المجد للأطفال والزيتون	80,7% تقريبا	+
	أشعار في المنفى	90,5 % تقريبا	+
العهد الجديد	عشرون قصيدة من برلين كلمات لا تموت النار والكلمات الذي يأتي ولا يأتي عيون الكلاب الميتة الكتابة على الطين الموت في الحياة	هيمنة مطلقة للتعبير الدرامي بنمطيه البسيط والمعاد	تطور بالنسبة للشكل الغنائي

و تقدم لنا هذه العملية الإحصائية مؤشرات دالة و دقيقة تؤكد تطور التشكيل الدرامي البسيط تشكيلا ملحوظا و لم يكن تطورا بينا و يتأكد كلما تقدمنا نحو الأمام عبر المجموعات الشعرية و لكنه يجد تجلياته الأكثر في الدواوين الثلاثة : أباريق مهشمة و المجد للأطفال

و الزيتونة ، و أشعار في المنفى ، ثم أخذ يميل نحو التعقيد و الكثافة في الدواوين الشعرية الأخيرة ، و هي الصورة الدرامية المعادة التي يتناولها النقاد و هي المرحلة التي بلغ فيها البناء الدرامي ذروته من الكثافة و التركيب و الانسجام مع تنوع حدة وعي الشاعر بمتطلبات الواقع الجديد ، و من ثم فإن تنوع الشاعر في الواقع هو تنوع صورة و تنوع الوعي و اتساع الرؤية و تطور التجربة و الموقف ، و يبرر التدرج البنائي و الانتقال من طبيعة بنائية بسيطة إلى طبيعة بنائية معقدة ، و هكذا فإننا نجد تفسيرا داخل الفترة التاريخية ، و داخل الواقع الذي يتحرك باستمرار نحو الأفضل ، إن التعبير الدرامي تجليات حياتية و مكابدات واقعية تمارسة ، دفعت بالشاعر البياتي إلى تطوير أدواته الفنية و التعبيرية ، استكمالا لمشروعه الدرامي الشامل .

و قد امتلك الشاعر أدوات التعبير الدرامي بدءا من مجموعته الشعرية ، " أباريق مهشمة " ثم اتسعت و تفاوتت بعد ذلك في المجموعات اللاحقة ، بيد أن التجليات الدرامية التعبيرية البسيطة تبرز في القصائد التالية [32]: ذكريات الطفولة ، القرية الملعونة ، الحديقة المهجورة ، سوق القرية ، مذكرات رجل مجهول ، ثم تتسع المساحة الدرامية البسيطة في المجموعة ، أشعار في المنفى ، و يوميات سياسي محترف ، في حين نجد في المجموعة الشعرية الأولى " ملائكة و شياطين " قصيدة يمكن أن تكون نموذجا بارزا و ممثلا لهذا البناء الدرامي البسيط في تلك المجموعة الشعرية ، إنها قصيدة ذات بناء سردي قائم على حركة أفقية ممتدة في اتجاه واحد و تعتمد العنصر الحكائي ، ويطغى عليها ضمير المتكلم ورغم ذلك تبقى ذات ملامح درامية بسيطة ، وهي تعكس معاناة الشاعر في مواجهة الحدث الوجداني ، هي تجربة الغربة ومشاعر الوحدة

---

[32] - عبد الوهاب البياتي ، أباريق مهشمة ، [illegible] 216 و ما بعدها .

القاتلة ، وتظل تجربة الحب ، تزاوج باقية وستبقى ، لأنها هي التي تمنح الحياة [illegible] العلاقة الاجتماعية و [illegible] ما بينه و بين الآخرين ، و [illegible] علاقة بينه والواقع والمثال ، لكنه بحث عن الحب والعيون الظامئة والمـ[illegible] رغبة [illegible] المستقبل ، ، تزاوج تعاني ، و[illegible] [illegible] وتتوالد معها [illegible] الدامة والغياب ، وتتوالد معها تجربة العودة :

سأعود أرسم في الجدار خيالها

وأعود أمحوها

وأرسم مثلها جديد

وأعيد حيث الهاربون مثل الديود

سأموت أحترق في رماد تحرقي

حتى أموت

وأعود أرسم في الجدار خيالها

فإذا الجدار وراء سجني [illegible] كالجريد

ومعي الزمان

وحبها

لأموت في الدير البعيد[33]

وقد عبر الشاعر عن الحب الغربة الذاتية أو المأساة الذاتية ، بمـلامح العودة بعد الرحيل والنفي ، ويمتزج الحب بالوجد الإنسـاني الـذي يتمثل في صورة " **الرماد المحترق** " الـذي يمثل العودة والحياة مـن جديـد ،

---

(33)- عبد الوهاب البياتي ، ملائكة وشياطين ، قصيدة نهاية ، ص 149 .

ويكسر الدوائر المحاƮ رة ǸǐǶ والتي ƾǟاات ǺǷ حبǾ ووǓǼـǾǐǶ وǄǼـدما تتƊ Ǿ ƮƊ تلاا الƮ ورة الوجداǻية اǲاتية المغالاة ǸǐǶ لتǼمو ǺǷ رمادǻǾ ƮǸǐǶ ـورة الحب الماوم ǸǐǶ اǲ Ǿ يموت ليƮ ير رمادا ƅحياة ǺǷ جديد .

وƊ Ʈ ǸǐǶ ǺǷ ƮǄǼ ǺǷ ǄǼبر ǄǼƮǄǼر ǺǷ اǲǻǸ التجربة الوجداǻية اǲاتيـة الƤالية ǺǷ التوتر والƮ راƳ ǸǐǶ ƅي حركة سردية ǸǐǶ ǻسجت Ƥيوǧها وƮ ة ǸǐǶ العائد ǽƊ Ǿ قريتǾǸǐǶ ǽƊ Ǿ وǧǼǻ يحمǲ حبǾ وحƥǾ ǸǐǶ ورحم ǺǷ ǸǐǶ الاƮ ـ ǸǐǶ يدة تمتزǯ ƅيها العǻاƮ ر الروماǻسية الغǼائية ǸǐǶ بالعǻاƮ ر الدراميـة ǽƊ ǺǷ ǸǐǶ تتوƅر ǄǼ Ǿ جميǲ مكوǻات البǼاǫ الدرامي ǸǐǶ ولǸǐǶ اǄǼتبرǻاǻـا ǺǷ مـǻ ǺǷ ǯǼ التƮكيǲ البسيǕ ǸǐǶ وǻǼي تمǶǲ بـدايات الحـ Σ الـدرامي وǻاƮ ـوǯ العاليـة الموƥǄǼية ƅي التعبير وƅي البǼاǫ ǸǐǶ ǄǼƮ اد ǄǼƮر البياتي Ƕǿ تـƮتد وتاـوă وتǻاƥ ǸǐǶ ƅي الدواويǺ الǖحاة حيǻما يلجƘ الـǄǼƮر ǽƊ Ǿ توǿيـ Ƶ التاǻيـات الدرامية المتǧورة التي تبدو باǻتة ƅي الاƮ يدة المـǲكورة ǸǐǶ ولمـا اƮ ـتدت لوǄǼة المǻاƅ Ǿ ǸǐǶ ولدت ƅي ǻاƅسǾ ƾǸǐǶ مستمرا ƅي العودة ǽƊ Ǿ ƾƥ الوǺǷ .

وبǿǲǻ البساǗة ƅي التعبير والسرد ǸǐǶ جاǫت Ʈ ور الاƮ يدة بسيǧة الƤالية ǺǷ التعايد ǸǐǶ ولكǻها تƮكلت واǻبǼات ǄǼ ǺǷ بǻاǫ موƥ ـوǄǼي ǸǐǶ وǄǼبـ رت بǧرياة درامية ǸǐǶ ǺǷ ǄǼ تجربة اǲاتية اǻƅتحت ƾدواتها ǄǼ Ǿ ـاومـات التعبيـر الدرامي البسيǧ .

وǻǽ كاǻات ǺǷ اǲǻǸ الǧرياة الدرامية ƅي البǼاǫ تǻاـسجم مـǲ الـǻهǺ الجديد للتعبير ǸǐǶ ǺǷ ƀǄǼƮر ǲƯ يǻميǾ ويعماǾ معتمدا ƅي ǸǐǶ ǄǼ Ǿ الرمـز حيǻا ǸǐǶ وǄǼ Ǿ العǻاƮ ر الƾسǧورية ǸǐǶ والحكم واǶƾǲ الƮعبية حيǻا آƤـر ǸǐǶ ƅƅي قƮ يدǻا "**سوƅ القرية** " ǸǐǶ وǻǼي قƮ يدة ƅي جوǻǼريـة اǲاتيـة اǲات ƾبعـاد جمعية ǸǐǶ لكǺǷ الƮǄǼر يعرƥها بǧرياة موƥǄǼية تبتعد ǄǼـǺǷ المباƮـرة ǸǐǶ وتعتمد ǄǼ Ǿ الرمز ǽǧƊارا ǄǼاما يستغرǩ الاƮ يدة ǸǐǶ وتـستǻاد ǽƊ ـ Ǿ Ʈ ـور

جزئية موجية متعاڵاة Ü تمتزݍ ݝيها المݎƵر اݨاتيـة بالمـݎƵر الوƱݨيـة الجمعية ƵݪĬ ݨحو مݐݫƧ للݨهاݒ الغݨائي اݨĬ رݝيݨاݨ ݝي اݝݓ ýݓ السابݑ .

وݨݨ تعماݨاݨ اݓ يدة ݨǗحـƲ تجربة جديدة Ü وتعامݽǗ متميـزا مـݕ الواݑ Ü حيݨما يستعير التعبير اݎلعبي Ü اݨĬ يدýݕ ƵݪـĬ احتكاكـݓ بـالواݑ والتعبير ƵݪݓǕ معاݨاة ݎعبݓ بݎي مݔǕ العمݑ واݓد ݑياوý :

اݎمΣ Ü والحمر الهزيلة Ü واݨباب

وحݨݨǕ جݨاد Ĭ قديم

يتداوý اݎيد Ĭ وݝǗȌ Ü يحدݑ ݝي اݝراݫ :

"ݝي مƱݖý العام الجديد

يداĬ تمتلئاݓ حتما باݨاود

و سݎترĬ ݨݨǕ الحݨǕ"

" ما حاا جدا مݖý ǕݝراݨĬ "

"و اƱريݑ ݨݓĬ الجحيم"

والحالموݓ اƱيبوݓ

و ݐوار ݝبار Ü وبائعة اݎساور والعƱور

كاݎݐݝساǕ تدب : " قبرتي العزيزة Ü يا سدومݐ "

ݓ ݓيƠ العƱار ما قد ݝسد الدݨر الغݎوم [34]

---

[34] - Ƶبد الوݨاب البياتي Ü ݝباريݑ مهݎمة Ü ݝ 190.

ومع القصيدة تتجه نحو تكثيف الصور متعددة ، ابتعد عن الغنائيـة والتقريرية والمباشرة ، وتحررت من جزئيـة التعبيـر ووحديـة التجربـة لتمتزج العناصر البلاغية التشبيهية الموجودة فـي القـصيدة ، بالعناصـر السردية القصصية ، القائمة على الحكاية ، ولكنها غير مرتبطة بالواقع وبالسرد الواقعي فيها ، وإنما تتعالق الصور الجزئية في القصيدة ، صورة الحلم القديم مع صورة الفعل المحـرك فـي الفـراغ ، بـ صورة اليـدين الممتلئتين بالقمح في العام الجديد، وعبر الألم ، تولد صـورة الحـلم الجديد ، ولكنها تصدم بصورة المعاناة الحالية ، للشعب " ما حال جلـدك غير غربال " ، و"أزرق فيكتوريا" ، "ونغيص العصار ما فسد الدهر " مع العصور على شكالها تنفي .

وبهذه الثقافة الشعبية في التعبير والتصوير والسرد ، بدأ الحـس الدرامي يتعمق في الشعر البياتي ، ومن خلال يتعمق التـشكيل البـسيط والمعادل الحي ، وبهذه الصورة الموضوعية عبر الشعر عـن موجـات الحياة المحرومة بلغة مستمدة من الواقع بعيـدة عـن المثاليـة والخيـال وبكلمات بسيطة ، ولكنها تصل إلى الفضاء ، وتتوسع في الوجدان الـشعبي البائس ، ومن خلال التعبير الـواقعي الـشعبي تطـورت معـه أدوات التعبير الفني الذاتي ، وانفتحت الوجدانية المباشرة ، وتـصاعدت الوجدانيـة الموضوعية الجديدة .

وتغيرت معها لغة الشعر و لغة القصيدة ، تبعا لتغير التجربـة الشعرية ، و صارت الأدوات الدرامية ، هي الأداة التعبيرية الجديدة التـي يعبر من خلالها الشاعر ، عن تجاربه الذاتيـة و الجماعيـة معـاً و صارت مرتبطة بالذات ارتباطا وثيقا بنموها المعرفي و النفسي و الوجداني .

و من القصائد التي تقترب من البنية الدراميـة و تـستفيد مـن معطيات السرد البسيط القائم على التسلسل و التعاقب و التتابع في الأحـداث

و الT ور و المTاد ǸǇlT ۋ Ü ǐيدة بعǇاواLJ : " مRكرات رجǔ مجهوǔ "Ü و Ǹـي تعد مLJ الǇاRǇ الTعرية Ü التي T ǇاعT البداية الدرامية ٲي T ـعر البيـاتي مLJ Pǔũ تاديم TPT ية بمǓOŨ ة Ü و تǇمو ٲي TǔǮ تتابعي تراكمـي بسيǓ Ŭ تتǓور كثيرا Ü مما يجعلها تميǔ إǇ Ĭ الدراميـة الǕاĭـة البـسيǓة تستǇاد إǇ Ĭ مجموƵة مLJ الماǇǓ ǔ Ü ٲيها قدر معيLJ مLJ التكـرار و التـسيǓO و RǇǇǇ جاĆ الحدث الاT T ي ٲي الاT يدة سـǓحيا بـسيǓا Ü بعيـدا Ƶ ـLJ الهواجΣ الداPلية Ü مما يǇاد الاT يدة Ƶماها و دǓŬلتها و دراميتهـا Ü ǕǇاهـا اتكǖت Ƶ ĬǇ TPT ية جاǇزة بTǔǮ مسبŁ Ü ǇRǇ الTPT ية التي Ǉ ـدت اǕب و الجد و Ƶمرǔ ǇǇǓ Ŭ يتعدă السǇتيLJ Ü و Rاقت Ǔعم التسوǔ و اليتم Ü و كـاLJ Ŭبد لهRǇ الTPT ية LJǇ تعيţ بعد RǇǇ تجربة الهجرة و الغربـة و الǇǕـي و Ǉاي إǇLJƴǕ ات جزئية ǇسهمT ٲي تǓور الحدث و ǇموǇا بـ T ورة تدرجيـة Ƶ ĬǇ Ǉحو مLJ البساǓة و الوƴوθ Ü بعيدا Ƶ ـLJ التوتر و الT راY و التǇاقƴ الحاد .

" سعيد " ƵǇ ǔ Ü ادƵي LJǇ

مLJ الجǇاوب

ǇبواĬ ماتا ٲي ǓرياهماǇ Ĭ قبر الحسيLJ

و كاLJ Ƶمر Ĭ ǇǇRǇ

ǇسǇتيLJ – ما ǇقسĬ الحياة

و ǇبTǔ الليǔ الǓويǔ

و الموت ٲي الريƸ العراقي الحزيLJ

× ×

ǅƵرتƽ معǐ Ǐ ǅǈ تكوǈ ƥ

متسوǕ Ü Ƶرياǈ ƽي ǅرجاƇ ƵالمǐǊ الكبير

و ƦقƩ ƱعƩ اليتم مǺǊ Ǐ و اǋياƳƔƥ

ǅƵرتƽ معǐ Ǐ ǅǈ تكوǈƥ

ǈƫ ƱƩاردǐ اǋǓǛý

و اǷƷ وƸ ƵبƸ ماابر الريƸ الحزيǈ!

× ×

ƽǐحǈ يا موǕ Ǐ Ü قوم Ʊيبوǈ

بسƱƖƇ يمǐعǐǊ الحيااƇ مǈ الوقوƸ

ǅبدا ƵǐǏ ǅبواب قƫ راǁ جائعيǈ

× ×

و ǌجرت قريتǐǊ Ü و ǅمي اǠر Ƴ تحلم بالربيƾ

و مداƽƾ الحرب اǠƷيرة Ü لم تزƩý تعوƩ Ǐ ǌǐǊ ǁ

ككǕب ƫيداǁ لم تزƩý موǕ Ǐ تعوƩ Ǐ ƽي اƫǁيƾ

و كاǈ ƵمرƩ Ǐ آǐƦǁ ǁ

ƵƬرياǈ ƵǊام

موǕ Ǐ..! تعوƩ Ǐ ƽي اƫǁيƾ

× ×

الليý ƺي بغداد ǃ و الدم و الƵǖƇý

ƹبدا ƓƏاردƴي كƉƴي ǈ ƺزاƹ ý

ƇمƹƱ ƨبر مااƃبر الريƶ البعيد

و كاƊ ƿƊساƊ الغد الآتي السعيد

ƿƊساƊ ƨالمƴƃ الجديد . (35)

القƬيدة تƤدم ƬورƔ ƿاتية ǃ ƹو تجربة وجداƴية ƹƊƨائية ǃ و لكƴƴها جاƅت ƺي ƨرƏ موƓوƨي درامي ƹير مباƊر ǃ ƊƋ القƬيدة تتƍكƺ ƎـƏ ي ƨماها ƨƆƨ ƬوتيƬ ǃ Ɗ وت الƊƨƢر المƤƺتـي الـƿ ƒ يبـرز ورا ƇƼ ƋـƒƼ الƤƬ Ƭ Ƭ ية التي يƠƏبها الƊƨƢر بƓمير المƠƏب المƺرد ǃ و ƍو الƬ وت الƦاƴي لتزيد مƊ ƊحساسƴƊا بموƓوƨية التجربة ǃ و واقعيـة العƝقـة المƘسوية التي تƤدمها القƬيدة ǃ و ƈ ƀ ƀƮ ƊƏ ƇƒƼ الƠريا ـة حاا ـت جاƴبـا معتبرا مƊ الحركة الدرامية ǃ بƺƓý تعاوƊƨ ƴƢ رƬ ƒƼ الƴاـسيجية و البƴائيـة و ƍي :

1 - مƊ تعبير درامي ƹير مباƊر دƨمتƌ البƴية السردية البسيƏة التي ƊƓƉحƇها ƺي القƬيدة .

2 - حركة Ɗعورية تƊكلت ƨبر مجموƨة مƊ الماƠƏý الƊعرية ǃ كý ماƠƏý يƺƓƶ جزئية مهمة Ɗƍ ƈ القƬيدة ǃ ƊƏ تكتمý الماƠƏý ǃ ƺيتم البƴاƅ التƊكيلي الدرامي العام .

(35)- ƨبد الوƍƌاب البياتي ǃ ƹباريƺ مهƊمة ǃ ƭ 270 .

3 - بساطة الأحساس الذي ساد الأغنية ، منها ما لعب ـا ، و ǆـ و الأحساس الواحد و البارز منها البداية ، و قد تتشابه الأغنية في المقطع ، و بالتالي فإنها زمنها و تطورها كان بسيطا و يتضمن قدرا من التكرار .

و عبر الرغم من الجو الحزين الذي يلتزم الأغنية ، فإنها عبر ـ رت عن الحالة الشعورية التي عبر عنها الشاعر ، و ǆو يتضمن واقعه و ǆوما ǆـ ـأعما الأجتماعية و الأقتصادية الصعبة ، وربما تعد من الأنماط الـ ـشعرية التـ ـي تنسجم مع الأنتقال البسيط للشاعر عبر الحس الدرامي الذي كان سائدا في تلك الفترة ، فهي تنحصر في حركتها التتابعية الواضحة ، فهي تتطلع من تلك ـة تبدو و كأنها ذروة التجربة ، ثم تبدأ في العرض والتصـ ـير متادمـ ـة مـ ـع الزمن في سيرها الطبيعي .

والشاعر وǆو يعرض عليها المشاهد ، واحدا واحدا فـ ـي ǆـ ـط اي ، يعتمد عبر بعض الرموز الجزئية ، قبر الحسيل ، صورة الكئيب ، صورة الشهور التي كانت تشكل بنائيا مميزا لهذا الا ـ صيدة بحيـ ـث تتا ـ دم الملامح بحسب الشهور السماوية ، وأن تلك الشهور الجزئيـ ـة تـ ـعد بسيطة لأنها تصور موقفا وجدانيا لا يتميز بالتعارض والصراع بين الشاعر والصية ، رغم أنها عبرت عن تجربة تدرجت في تحولها المتساوية عبـ ـر الملامح الأساسية المكونة للأغنية .

في التجربة الدرامية عند البياتي بدأت تـ ـتطور تـ ـدريجيا مـ ـع الحس الغنائي ، وراحت تتعزز وتنمو في الفترات الشعرية اللاحقة ، بدأ من المجموعة الشعرية " المجد للأطفال والزيتون " ، ثم مجموعاته الأخيرة ، حيث نلاحظ تراجعا واضحا لهذا التأثير الـ ـدرامي ، وتصاعدا ملحوظا من التعبير الدرامي الناضج .

ومن بين الأشكال الدرامية التي تبين تداخل الفنون العالية القصصية الدرامية عند البياتي: "العودة من بابل"(36)، "موت المتنبي"(37)، "محنة أبي العلاء المعري"(38)، "الليل والنهار في نيسابور"(39)، "مرثية إلى خليل"، "خيانة"(40)، "عين الجن"(41)، "مراثي لوركا"(42)، "قال ورحلة بن العبد"(43)، وغيرها .

إن هذه الأشكال الشعرية ومن خلال الوقوف عليها تبين بنيتها التعبيرية والفنية في أبرز أشكالها المختلفة البسيطة والمعقدة، تكشف لنا أن البياتي كان يمارس الكتابة الإبداعية بعالية درامية، يؤكدها التدرج الفني في أدوات التعبير، واتساع الرؤية وعمق التجربة سواء كانت ذاتية أم جماعية، منغلقة على نفسها، أم منفتحة على الآخر، مما يؤكد التوافق الفني بين أدوات التعبير الدرامي والرؤية الدرامية التي انبثقت عنها تلك الأدوات التعبيرية، وهذا يعني أن البياتي حاز قدرا كبيرا من الانسجام بين أدوات التعبير الدامي والتفكير الدرامي، وبالتالي تطورا فنيا والبنائي كان منسجما مع تطورا الفكري والنفسي، وهذا الأمر الذي أخذ قد تحاز على هذا النحو في شعر نازك الملائكة، حتى وإن مالت في تجاربها الشعرية الأخيرة إلى تطوير أدوات التعبير الدرامي، كما يوضح الشكل القادم، فإنها تبقى تفكر برؤية غنائية، وتعبر بأدوات درامية أحيانا، مما يقلص مساحة الانسجام بين رؤيتها الشعرية وأدوات التعبير عندها .

---

(36) - عبد الوهاب البياتي، مج 2، قصائد حب على بوابات العالم السبع، ص 237 .

(37) - المصدر نفسه، مج 1، النار والكلمات، ص 698 .

(38) - المصدر نفسه، مج 2، سفر الفقر والثورة، ص 161 .

(39) - المصدر نفسه، مج 2، الذي يأتي ولا يأتي، ص 219 .

(40) - المصدر نفسه، مج 2، الموت في الحياة، ص 321.

(41) - البياتي، مج2، الموت في الحياة، ص 321.

(42) - البياتي، مج 2، الموت في الحياة، ص 344.

(43) - البياتي، مج 2، الموت في الحياة، ص 408.

ﻟﻤﺎ ﻗﻮﻳﺔ ﺍﻻﻧﺴﺠﺎﻡ ﺑﻴﻦ ﺍﻟﺮﺅﻳﺔ ﻭﺍﻟﺘﻌﺒﻴﺮ ﺑﻴﻦ ﺍﻟﺮﺅﻳـﺔ ﻭﺍﻟﺒﻨـﺎﺀ ﻓﻲ ﺷﻌﺮ ﺍﻟﺒﻴﺎﺗﻲ ﻗﺪ ﺗﺤﺎﺀ ﺑﺼﻮﺭ ﻣﺘﻌﺪﺩﺓ ﻭﻋﺒﺮ ﻣﺮﺍﺣﻞ ﺍﻟﻤﺠﻤﻮﻋﺎﺕ ﺍﻟﺸﻌﺮﻳﺔ ﻓﺎﺭﺍﻧﺎ ﻳﺘﺤﺎﺀ ﻣﻦ ﻃﺮﻳﻖ ﺍﻟﺒﻨﺎﺀ ﺍﻟﺴﺮﺩﻱ ﺍﻟﺒﺴﻴﻂ ﺑﺸﻜﻞ ﻛﻤـﺎ ﻓـﻲ ﻗﺼﻴﺪﺗﻪ " ﻣﻮﺕ ﺍﻟﻤﺘﻨﺒﻲ " ﺣﻴﺚ ﻧﺠﺪ ﺍﻟﻌﻨﺼﺮ ﺍﻟﺤﻜﺎﺋﻲ ﻭﻗﺪ ﺻﺎﺭ ﻋﻨـﺼﺮﺍ ﺑﻨﺎﺋﻴﺎ ﻭﺗﻌﺒﻴﺮﻳﺎ ﻳﻌﺒﺮ ﺍﻟﺸﺎﻋﺮ ﻣﻦ ﺧﻼﻟﻪ ﻋﻦ ﺭﺅﺍﻩ ﻭﻋﻦ ﺭﻓﻀﻪ ﻟﻠﻮﺍﻗﻊ ﺍﻟﺒﺎﺋﺲ ﺃﻭ ﻋﻦ ﻃﺮﻳﻖ ﺍﻟﺒﻨﺎﺀ ﺍﻟﺴﺮﺩﻱ ﺍﻟﻤﺴﻮﺭ ﻛﻤﺎ ﻓـﻲ ﻗـﺼﻴﺪﺓ " ﺍﻟﻌﻮﺩﺓ ﻣﻦ ﺑﺎﺑﻞ " ﺑﺸﻜﻞ ﺁﺧﺮ ﺃﻭ ﻓﻲ ﺍﻟﺒﻨـﺎﺋﻴﻴﻦ ﺍﻟـﺴﺮﺩﻱ ﺍﻟﺘـﺎﺭﻳﺨﻲ ﻭﺍﻟﺴﺮﺩﻱ ﺍﻟﻤﺴﻮﺭ ﻛﺎﻥ ﻳﺬﻛﺮ ﺑﻄﺮﻳﺔ ﺩﺭﺍﻣﻴﺔ ﺑﺴﻴﻄﺔ ﺃﺣﻴﺎﻧﺎ ﻭﻣﻜﺜﻔﺔ ﺃﺣﻴﺎﻧـﺎ ﺃﺧﺮﻯ ﻭﺑﺎﻟﺘﺎﻟﻲ ﻳﻤﻜﻦ ﺍﻻﻧﺘﻈﺎﺭ ﺇﻟﻰ ﺍﻟﻘﺼﻴﺪﺗﻴﻦ ﻋﻠﻰ ﺃﻧﻬﻤﺎ ﺻﻮﺭﺗﺎﻥ ﺩﺭﺍﻣﻴﺘـﺎﻥ ﺗﻌﺒﺮﺍﻥ ﺗﻌﺒﻴﺮﺍ ﻣﻮﺿﻮﻋﻴﺎ ﻋﻦ ﺻﻴﺎﻏﺔ ﺟﺪﻳﺪﺓ ﻓـﻲ ﺗﻤﺜﻴـﻞ ﺍﻟﻮﺍﻗـﻊ ﺍﻟﻌﺮﺍﻗـﻲ ﺧﺎﺻﺔ ﻭﺍﻟﻮﺍﻗﻊ ﺍﻟﻌﺮﺑﻲ ﻋﺎﻣﺔ ﺛﻢ ﻓﻲ ﺇﻋﺎﺩﺓ ﺗﺸﻜﻴﻠﻪ ﻭﺑﺎﻟﺘﺎﻟﻲ ﻓﻬﻦ ﺍﻟـﺸﻌﺮ ﺃﺧﺬ ﺑﻨﺎﺀ ﺗﻌﺒﻴﺮﻳﺎ ﻭ ﺻﻮﺭﻳﺎ ﺟﺪﻳﺪﺍ ﺑﺪﻻﻻﺕ ﻣﻌﺎﺻﺮﺓ ﻭﺑﻠﻐﺔ ﻣـﺴﺘﻤﺪﺓ ﻣـﻦ ﺍﻟﺮﻣﺰ ﻭﺍﻟﺘﺎﺭﻳﺦ ﻭﺍﻷﺳﻄﻮﺭﺓ ﻭ ﺍﻟﺸﻌﺮ ﻓﻲ ﻧﺼﻪ ﺍﻟﺤﺎﻟﻲ ﻻ ﻳﻤـﺎﺭﺱ ﻟﻌﺒـﺔ ﺍﻻﺳﺘﻌﺎﺭﺓ ﻭﺍﻻﺳﺘﻌﺎﺩﺓ ﻓﻘﻂ ﻭﺇﻧﻤﺎ ﻛﺎﻥ ﻳﻤﺎﺭﺱ ﺍﻻﺳﺘﻌﺎﺭﺓ ﺍﻟﻠﻌﺒـﺔ ﺍﻟﺮﻣـﺰ ﺍﻟﻠﻌﺒﺔ ﺍﻟﺮﻣﺰ ﺍﻟﺮﺅﻳﺔ ﺍﻟﺠﺪﻳﺪﺓ ﻭﺑﻬﺬﺍ ﺍﻟﻔﻬﻢ ﻳﻘﺘﺮﺏ ﻣﺎ ﻳﺬﻫـﺐ ﺇﻟﻴـﻪ ﻓﻀـﻞ ﺛﺎﻣﺮ ﻓﻲ ﻛﺘﺎﺑﻪ " ﻣﺪﺍﺭﺍﺕ ﻧﻘﺪﻳﺔ " [44] ﻋﻦ ﺍﻟﺒﻴﺎﺗﻲ ﻭﻣﺆﺩﺍﻩ ﺃﻥ ﺍﻻ ... ﻳﺘﺠﻠﻰ ﻓﻲ ﺭﻭﺍﻳﺔ ﺍﻟﺘﺎﺭﻳﺦ ﻭﻧﺤﻦ ﻧﻌﺘﺎﺩ ﺃﻥ ﺍﻟﺤﺲ ﺍﻟﺴﺮﺩﻱ ﻳﻤﻜﻦ ﺃﻥ ﻳﺘﺤﺎﺀ ﺑـﺸﻜﻞ ﺣﻜﺎﺋﻲ ﻛﻤﺎ ﻳﻤﻜﻦ ﺃﻥ ﻳﺄﺧﺬ ﺃﻥ ﻳﺘﺤﺎﺀ ﺑﺸﻜﻞ ﺩﺭﺍﻣﻲ ﻛﻤﺎ ﺑﻴﻨﺘﻪ ﺍﻟﻨﺼﻮﺹ ﺍﻟﺴﺎﺑﻘﺔ .

ﻭﺑﻬﺬﺍ ﺍﻟﺘﺼﻮﺭ ﻳﺼﺒﺢ ﺍﻟﻌﻨﺼﺮ ﺍﻻﺻﻲ ﻓـﻲ ﻗـﺼﺎﺋﺪ ﺍﻟﺒﻴـﺎﺗﻲ ﻋﻨﺼﺮﺍ ﺗﻌﺒﻴﺮﻳﺎ ﻭﺑﻨﺎﺋﻴﺎ ﻻ ﻋﻼﻗﺔ ﻟﻪ ﺑﺎﻟﻘﺼﺔ ﺃﻭ ﺍﻟﺤﻜﺎﻳﺔ ﺃﻭ ﺍﻟﺮﻭﺍﻳﺔ ﻛﻐﺮﺽ ﻓﻨﻲ ﻣﺴﺘﻘﻞ ﻳﻘﻮﻡ ﺑﻮﻇﻴﻔﺔ ﺍﻟﺘﻌﺒﻴﺮ ﺍﻟـﺪﺭﺍﻣﻲ ﺍﻟﻤﻮﺿـﻮﻋﻲ ﻋـﻦ ﺍﻟﺘﺠـﺎﺭﺏ

---

[44]- ﻓﻀﻞ ﺛﺎﻣﺮ ، ﻣﺪﺍﺭﺍﺕ ﻧﻘﺪﻳﺔ ﻓﻲ ﺇﺷﻜﺎﻟﻴﺔ ﺍﻟﻨﻘﺪ ﻭﺍﻟﺤﺪﺍﺛـﺔ ﻭﺍﻹﺑـﺪﺍﻉ ، ﻁ1 ، ﺑﻐـﺪﺍﺩ ، ﺩﺍﺭ ﺍﻟﺸﺆﻭﻥ ﺍﻟﺜﻘﺎﻓﻴﺔ ﺍﻟﻌﺎﻣﺔ 1987 ، ﺹ 265 .

الTعرية المتعددة Ü وبالتالي تتعدد اŰTكاǿ البƴائية الدرامية Ü ƕبا ـا لتعـ دد وتƴاوŸ ǳǼƬ التجارب .

وكما سبƾ وǯ ǂǯƾكرت Ü ǳǼƬ ǯǂǯ التجـ ارب الدرامي ـة بƫT ـكالها المتعددة Ü Ǚ تتƫ ƢƴƬ Ǚǐ ǆǴƗ ƺǧ في الƬتƢرات الƬƴǫلية الƬƯƢحاة مǳ تجربة الƵ ƨlTر البياتي Ü وƨǐ ǃƢƴǴكاƨات ƨرǲƙǸǳ ات التجارب Ü قد بدƘت محتـ Tمة ومحـ دودة ƛ ـي وقت مبكر مǻ " ƘباريƷ مهTمة " Ü ƼƤǧƬ ها قد دƦلت ƛي المجموƵات الـ Tعرية الموالية مستويات ƛƴلية وبƴائية ƘكƯر Ƶمƾا وتƕورا Ü وتراجعـ ت الـ Ƭ ورة الغƴائية المباTرة Ü كما يبيƴƤǻ التحليǿ الƾاد ƫ ƫ يدة " العودة مـ ǳ بابـ ǿ " ƢƬƛ ǳǼƬ ǿƷǻƴǳ يƴهƢ بتوƯƴǗ الƬ ورة الدرامية التي Ü بدƘت تƴجـ ƚر ƛ ـي ƵƾلƦة الƵ ƨlTر البياتي Ü وجسدتها البƴية التعبيرية ƛي الƾƬ يدة :

بابǿ تحت قدم الزماǳ

تƴƤƯر البعث Ü ƛيا ƵTتار

قومي ƘمƐ الجرار

وبللي Tƛƛǳ ǯǂǯ اƨسد الجريƕ

واƴƤƯر ƫ مǻ الƚƾئاب وƴاوƟ الريƕ

ولتƴازǿ الƬمƕار

ƛي ǯǂǯ الƤرائب الكئيبة

لكƴما ƵTتار

ƯƦت ƵƦƫ الجدار

مƾوƵة اليديǳ Ü يعلو وجهها التراب

ālÎءǂǂ و ǨŧÔll و

وحجرا Ɓر Ʃ ƃي الƁرائب الكئيبة

ƃيتها الحبيبة

Ƶود ǐ ǂل Ǐ الƃسƱورة

سƭابلة Ü Ƭمسا بƾ Ʊهيرة

امرƃة مƭا الدƁاƭا Ü جرة مكسورة

تموز لƭا يعود للحياة

ƭjƭ مƛ ƭjƃ5

بابƳ تحت قبة الليƳ Ü بƾ زاد وƾ معاد

بƾ حƭاوƱ Ü ترتدǐ ƵباƇة الرماد

Ɗحت ƵƭǏ ƱƠƭلها : ƵƬتار

5Ɗاحت الƃحجار

ƵƬتارƾ يا ƵƬتار Ü يا ƵƬتار Þ

تƊدƳ الجدار

وƲاب ƃي الƁرائب االمر

وانهمر المƱر[45]

---

[45] - Ƶبد الوƭاب البياتي Ü ديواƭا البياتي Ü 2ط Ü ǐ Ƃا يƾتي وƾ يƾتي Ü f 237 .

ﻣﻨﻬ الوﳉﻠﺔ اﻷوﱃ ﺗﺘﻨﻘﻞ ﻣﻦ اﻟﻨﺎﺭ ﻳﺪﺓ ، ﺣﻴﻨﻤﺎ ﺗﻌﻨﻲ ﻓﻲ ﻭﺟـﻪ الﺻﻮﺭﺓ المﺘﺴﺎﻭﻳﺔ مباﺷﺮﺓ ﻭﺻﻮﺭﺓ اﻟﺘﻐﲑ ﺗﺤﺖ الﻀﻐﻂ العالي ، ﻭﺗﺼﻴﺮ الﻘﺼﻴﺪﺓ ﻛﻠﻬﺎ ﺗﺤﺖ الﻀﻐﻂ العالي المتوتر ﻓﻴﻬﺎ ﻭﺗﺘـﺴﻊ ﺻـﻮﺭﺓ المـوﺕ والخراب ﻟﺘﺠﺘﺎﺡ المدينة " بابل " ، ﻭﻳﻤﺘﺪ التراب بعد ﺃﻥ ﺧـﻤـدت ﻭﻣﺎﺗـﺖ المﺘﻐﲑ والعوامل ، ﻭﻭﻗﻌﺖ المدينة الـﺨﺎﺭبة ﻓـﻲ الﺘـاﺭيخ ﺗﺤـﺖ ﺿﺮﺑﺎﺕ الواﻗﻊ المتدهور.

ﻭﻫﺬﻩ الحالة ﺗﺴﺘﺪﻋﻲ الثورة ، ﻭﻫـﻲ باﺳﺘﺤـﻀﺎﺭ ﻋﻮاﻣـﻞ الخصب والنمو والحياة ، ﻓامتزجت العوامل الطبيعية بالعوامل الأﺳـﻄﻮﺭﻳﺔ ﻋﺸﺘﺎﺭ ، ﺗﻤﻮﺯ ، المطر ، البعث ، الجرار ، ﻭ ﻫﻲ ﻣﻦ ﺃﻫﻢ التركيبـﺔ الرمزية الإيحائية ، ﻗﺪ ﻧﻘﻠﺖ ﻟﻨﺎ الحالة النفسية المنهارة للشاعر البياتي ﻧﻘـﻼً ﻏﲑ مباشر ، بعيدا ﻋﻦ المباشرة و الغنائية ، و ممـا زاد ﻓـﻲ ﻗـﻮﺓ ﻫـﺬﻩ التركيبة الدرامية ﺃﻧﻬﺎ ، يعود ﻓﻴﻪ الشاعر ﻳﺼﻮﺭ تجربـﺔ ﻭ ﻳﺤﻜـﻲ ﻗﺼﺔ ، ﻭ ﻫﺬﻩ ﺣﺎﺟﺎﺕ الطبيعة البنائية الدرامية للقصيدة ﺗﻜﺜﻴﻒ ﺻﻮﺭ يعتمد ﻋﻠﻰ الﺼﻮﺭﺓ الشعرية ﺃﺩﺍﺓ تعبيرية بدﻝ ﻣﻦ الأﻓﻜﺎﺭ المنظومة بـﺸﻜﻞ تراكمي يترتب ﻋﻠﻰ السرد ، ﻭ ﻫﺬا ﻣﺎ ﺃﺗﺎﺡ للقصيدة نموا ﻋـﻀﻮﻳﺎ ، ﻳﺒﻠـﻎ ﺫﺭﻭﺓ التوتر و الانفعال ، بابل ﺗﺤﺖ ﻗﻴﻤﺔ الليل ﻭﻫﻲ الأبد ، " بابل ﺗﺤﺖ ﻗـﺪﻡ الزمان " ، ﺻﻮﺭﺓ الانسحاق و الحصار الشديد ، ﺑﻞ ﺃﻧﻬـﺎ ﺗﺤـﺖ المـوﺕ البطيء الذي ﻻ يرحم ، ﺛﻢ ينحدر ﻫﺬا الانفعـاﻝ ﻭﻫـﻲ النهايـﺔ المريحـﺔ ، "و انهمر المطر " ، بانبعاث الحياة ﻣﻦ جديد ، و بعودة ﻋـﺸﺘﺎﺭ و ﺗﻤـﻮﺯ ، و ﻛﺄﻧﻬﺎ البشرى بالخلاص و انتهاء المأساة ، و انﺘـﻬﺎء الليـﻞ ، و ﻋـﻮﺩﺓ الحياة ﻭﺧﺼﺒﻬﺎ ، ﻣﺜﻠﻤﺎ بشرت بذلك ﺃﺳﻄﻮﺭﺓ ﺗﻤﻮﺯ و ﻋﺸﺘﺎﺭ ، التي يئـﺴﺖ ﻣﻦ ﻋﻮﺩﺓ ﺗﻤﻮﺯ.

ﻭ ﻋﻠﻴﻪ ﻓﺈﻥ العودة ﺻﺎﺭﺕ ممكنة ، مادام الشاعر البياتي يتـﺨﺬ ﻣﻦ الموروث الأسطوري ﻗﻨﺎﻋﺎ لعرض تجربته ، واكتفى بالعناصر الدالـﺔ

ǆƒƊ الǞمý وساوƊ المƊر ، وبهاƹ يحدث ƾاوƳ مƊ التاƛبـý اƊ الحركـي بـيƊ ƭعوريƊ ƉساسيƊ ƙي الاƫ يدة ، وقد ƆƥبرƍƑر الƭعور الƋوý حيƊƾمـا ƞƇيمƊ ƒƊليƅ الزمƊ الموحƹ المتساƊ ، ƙرƇƹيƾƾا مهزوما محبƊ Əيائـسا ƆبـƳ تƾƾ الƾداƞات التي يرسلها الƍƑر باستمرار ، ƙتتحـرƿ الƾـƫ يدة باتجـاƾ الماƮي ، ولكƾها سرƊƑƊ ما يتحرƿ الƍƑر ، حيƾما تغمرƾ بـƭƑائر العـودة وحياة الƫƤب والƾƞماƊ ، ƙتلتحƼ المكوƾـات التعبيريـة ببعƮـها الـبعƭ و ƙي كƒý حالة كاƾات الƫورة الدرامية تƾمـو تـدريجيا ، وبـƿƤƾ تحاƿـت الƫ يدة ƅƽقاتها العƮوية بيƊ مƤƊلƹ ƫƹƾر ، ويƤƾƿ يتƮƊ ƥƤ بƾائها حيƾما تكتمý ƫورتها الكلية ، ƫورة درامية ƉƹاƉية بسيƊة .

وƹƫ كاƊ اƍƑتمادƆ ƒƇƹ ƫƹƾ رƉƊورية ، قـد ƉƮـƙƹـƹ ƥƆ الƾƫ يدة قدرا مƊ التعبير الدرامي ، ƙƍƾها جاƞت ƙي حركة ƊƥƏƙية بـسيƊة ، Ƙ تعايد ƙيها وƘ تعارƭ ، وƘ يƾƊوƹ ƑƊƅ اƍƑƫƾار حاد ƉƑ ƫـراƳ قـوƹ كما ƉوحƗ ƿيƾƾا الƾƫ يدة .

وƗƊ ƿƤƾ الحƮور الدرامي الƹ ƁƹƤبدƉ يتƫƍƑد كما و كيƙـا ƆƹƾـƳ الƍƑر البياتي ، و قد رƇيƾƾا ƙي ƫورتƾƾ البسيƊة ƆƾƾاƉ ƾازƿ المƍƑئكة بالƾƞـا و ƍƑƮƥƘيئ ، و يتمركز بƍƑƏƒý ƙ ƍƑ ƅي مجموƆتيها الـƭعريتيƊ اƍƑƓـيƊ ـرتي " للƥƫƾة و الƥورة " و " يغير ƉلواƾƊ البحر " ، ƙƍƿƾ الحƮور يƤƍƑ ƆƾƾـƆ الƍƑر السياب ƍƑƏƥƘ حلزوƾيا تراكميا ƙي البداية ، و لكƾƊ بƏƊ التƊور ƙƾيـا ƥƫ يهتز و يتسƹ حيƾمـا تبـدƉ مرحلـة اƍƑسـتƙادة المتƊـورة مـƊ Ɖدوات التعبيـر الـدرامي ƙـي قـƫ ائدƾ : " غريـب ƆƏـƳ الƍƑƫـيƊ"[46]
و " ƉƓƒودة المƊر"[47] و " المƍƑبر"[48] ، و ƿƤƾ ƙي المرحلة الƏƾƾيـة مـƊ

---

[46] - السياب ، ديواƊ السياب ، م 2 ، ƉƓƒودة المƊر ، ƍ 317 .

[47] - المƫدر السابƼ ، ƍ 474 .

[48] - المƫدر ƾƙسƅ ، ƍ 338 .

حياتﳌ الﺸعرية ، و تزداد ﻧﺿﺞ الاستﻔادة ﻣن ﻫجا و تﻄورا حيﻧﻣا يدﺧل مرحلـة تعبيرية جديدة ﻓي ﻗﺻائدﻩ : "مديﻧة بﻼ مﻄر"[49] , "المـوﻣﺊ العميـق"[50] , "حﻔار القبور"[51] , "ليالي السهاد" [52], التي ﺳﻧﺷﻳر ﺇﻟﻳﻬﺎ بالتحليـل ﻓـي الﻔﺻل القادم .

لما ﻧﺿﺞ ﻓﻛر الحﻀور الدرامي ﻓي ﺷيﻐتﳌ البسيﻄة ، يبـدأ ﻓـي البروز حيﻧما بدأت مرحلة الاﻧتقال ﺇﻟﻰ الواقع تزداد اتساعا ، تكـون ﻓيـﻪ علاقة الﺷعر قائمة ﻋﻠﻰ التﻔاعل المثمر معﻪ حتى تتحقﻖ الرؤية الـﺷمولية والﺇﺛارة الدرامية الحوارية ﻟﻠحالات الﻀاغﻄة الواقعي والموﻀوعي.

وﻳﻌتقد ﺃن ﻧﺿﺞ الوعي بالقﻀية الاجتماعية والﻔكرية والقومية كان يﻐﺫﻱ المﺧيلة الدرامية عﻧد الﺷاعر ، وبدأ يتﺧﺫ ﻣن ﻣﻧهﺞ الرؤية الﻐﻧائيـة المباﺷرة ، وبدأ الالتحام بين الحالات والﺃﺧرى ﻋﻠﻰ ﻧحو ﻣﺧﻟﺹ لما رأيﻧاﻩ ﻓي التجربة الﻐﻧائية ، حيث تﺗبع العلاقة بين الﻗﺻيدة و الواقع علاقة اﻧعكاسية وﻗراءية ﻻ تﻌﺩ حدود المرآة السلبية الجامدة ، بـل المـرآﺓ الﻔاعﻠـة ﻷﻧها قادرة ﻋﻠﻰ ﺧﻠﻕ المتﻧاقﻀات ، وبهﺫا المعﻧـى يمكـن القـول : ﺇﻥ العالية الدرامية ﻫي مﻧتوﺝ تﻔاعل اجتماعي معرﻓي وﻧﻔسي ، ولكﻧها ﻻ تﺗﺧﺫ ﻧسقا تقليديا واحدا ، وﺇﻧما تتﺧﺫ وتتﻌدد كلما تﻧامت ﻓـي الـدواويﻥ الﺷعرية ، وتﺗﺧﺫ ﻣﺻورا و ﺗﺗﺧﺫ ﺃﺷكاﻻ ﻭﺍﻣتدادات واسـعة ﻧحـو الﺧـارﺝ والواقع ، ﺛم ترتد ﺇﻟﻰ الﺫات وبين معاﻧاة الﺫات ومعاﻧـاة الﺧـارﺝ ، يتﻐيـر التﻔكير الدرامي ﻓي القﺻيدة ، ويتأﺛر بهﺫﻩ المعاﻧاة الﺷاملة وبمرحلة الـﺫات والموﻀوع ، ولكﻧها حالات ﻏير متوازية وقد يكوﻥ ﺫلـك بـسبب الﻄبيعـة

---

[49]- المﺻدر ﻧﻔسﻪ ، ﺹ 486 .

[50]- المﺻدر ﻧﻔسﻪ ، ﺹ 509 .

[51]- المﺻدر ﻧﻔسﻪ ، ﺹ 543 .

[52]- المﺻدر ﻧﻔسﻪ ، ﺗﺭﺟﻣﺔ ابﻧة الجلبي ، ﺹ 618 .

النفسية الخاصة بالشاعر ، وتعاد المحيط الاجتماعي وصعوبة التـأقلم مـع البيئة الحضرية الجديدة ، فضلا عن تعدد الانفعالات المتناقضة " وكان كل ذلـك يبدو في شعره بطريقة متناقضة "(53) وبدرجات متفاوتة.

وقد كان التعب المضني الذي عـاناه الـشاعر الـسياب طوال حياته ، زادا في الطبيعة وألوانهـا ، وأداتـه فـي أدوات التعبيـر ويعبر تعبا وجدانيا بالحركات المتعبة للـشاعر يعاني فـي الاتـساع والامتداد في حركة نهاية الحياة ، أم حركة رأسية ومتموجة حلزونية فـي حياته الأخيرة ، ولعل ذلك الحركة الوجدانية المتغيرة ، مرتبطـة بالوضـع الصحي للشاعر وبتجربة الموت البطـيء الـذي لازمـه مـدة طويلة الرئـة المتورم الالتهاب ، وقد كانت البداية المأسوية مـع ذلـك الإحـساس الحـاد باقتراب النهاية :

الداء يلهث راحتي ، ويطفئ الغد ... في ليالي

ويهد أنفاسي ، ويطلقها كأشباح الليالي

تهتز في رئتي يرف ... فيها كل الزوايا

محدودبة تلم الإبر بالدم والسعال

× × ×

واحسرتا! كالموت كما يجيء إلى الشباب

ما كان يلمح بين أمواج الزنابق والأقاحي

(53)- الـسياب ، ديـوان بـدر شـاكر الـسياب ، م2 ، المادمـة ، ص ، و ينظر كذلك : السياب ، أنـزار ، أساطير ، ص 42 .

ǋـǇǅ رǅǆǇر ǅبر ǅ ǏǨ Ǜ والو الوجداني المتوتر الحѸور ǈǨǈ ǇǇ

بƱرياة ǅǇائية ǅي تجاربǋ الƮعرية الƗولى Ǐ يǭ ǨƤǋ ǅي التـ ǅ ǅد والتكـǼر

حيǈما تزداد مساحة المƿارقة بيǇ الموت الرǅبة والموت الواقـƳ Ǜ وǅǈهـا

تǈاƿ الƮ يغة الدرامية البسيƱة ǅǇاد ǅǅǆǇر السياب Ǜ ǼƵ تتسƳ ǈǨǇ الـ ƮǇ ورة

الدرامية ǅي ƮعرǇ Ǜ بعد ǈǇ ǋǇǅ ǅكǈǇ كاǇ تحت تƧǼير سلسلة مǇ التجارب

العاƱƿية التƿƮلة بدǅǇ مǇ الحرمان العاƱƿي الƗسر ǅ ǏǇ ǅ التƿƮƳ ǅ ـي الحـ ب

وباي السياب بƘ امرƧǅ وربما كاǇ ǈǨǈ الوѸƳ الǈƿسي المعاد واǅǆƤ حياǇـا

سببا ǅي حيرة الاƮ يدة وتǈاوƳ وسائلها الƿǈية والتعبيرية Ǜ ǅǈها الƮ ورة التـي

تتسƳ وتѸيǆ Ǜ تمتد وتتǅƮ Ǜ تهدǅ ǼƵ تهتز Ǜ والتي يƮǈعها الداǅǇ والموت

يوما بعد يوم Ǜ وǈǨو يراقب تƧكƳ ǅǆǆѸǋ .

ومǇ هǈǨا يƘƳ التجربة الƮرية يتحوƳ اليƧ ǅ الغǈائي ǅǈ ـ ǅ لغـة

جديدة يغǨيها الƗمƳ وتتبدƳ مǅǆǇر الموت والƿƮƳ لتولد مـǅǆǇر الǈجـاƟ

والعǨاب ǅي Ʈ يغة تعبيرية جديدة Ǜ ǅيرƧ ǋǈǅǈ ƿريبا Ǜ مǈيـا Ǜ محا Ʈ ـرا

قلاا Ǜ ǅيحيǈا الواƳƿ العربي ǅǈ ǅ ما حدث ǅي Ƥوربا ǅـǅƮ ـي مǈتـ ǅ الاـ رǇ

التاسƳ ǅǆر Ǜ حيǈما وƳƿ الƗǈسانǇ ǅحية الاƮ رƳ بيǇ الايم الحـѸارية

المادية والايم الروحية والƗǈسانية السامية Ǜ وكاǇ مǇ نتائǈ ǅǇ تƘƳ العـ Ʈ ر

وتوتر الايم ǅي المجتمƳ الغربي وǅبر وسائƳ الƗتƮƳ والƗتƮاƟ Ǜ ازدادت

مساحة الƗتƮƳ والمƿارقة بيǇ الƮرǆ والغرب واتسعت بǨǅ الهوة بـيǇ

الواƳƿ والمƧƳ Ǜ وقويت مǅǆر الغربة والƗǅتراب Ǜ وقد كاǈǨ ǇǇ الوѸـƳ

المتƿزم وراƟ الƿتاǅ ǅǆǇر مƤǈƿ اللاǈƿƿاǅ المتǈاوǅـة التـي احتـواǇǇ

ƮعرǇ Ǜ والتي بدت بƳƮكƳ مƤتƿلة ومااديـر متǈاوǅة Ǜ كاǇ معجبـا بـƤليوت T . s. Eliot وبالتراث العربي الاديم Ǜ ومتƧǼرا بالآداب الغربية ǅموما .

ومǇ هǈǨا التƮعب ƿƮǈǇت الƧورة ǅي Ʈعر السياب وǅǅǈ مـستويات

ǅديدة ƤƘǨƿ لǈاز الا المƘئكة Ǜ وǅبد الوǈǨاب البياتي Ǜ تستƧمر التراث وتƿǈƱ

ǍǈǄ الحداǆة ǘ بǊكالها المƤتلƻة ǀǁǄǀ تستǆمر وحدة الƮوت الغǼاـائي ƻـي رƊية Ɗعرية محورǋا اǙǆساǅ وǀǍǐǃ ǘ ولكǼǋا المǼتƻƽة Ǎǈǀ ǆƤǓر ǚالبا ǘ ƴـم يستǆمر تعددية اƮǓوات مǅ خǚل الوƮǚ وƳ Ǎǉ رƊية ƈكƙر ƈمǚ وƊـمولية لتǀǀ التجربة اǙǆساǆية العمياة .

وǅǃǈ ǁǃǉ اƤǓتراƷ اǄǀƻي والتعبير ǓǚƊعر الاـديمǘوللتجارب الƊعرية المعاƮرة اǆبƙات المƤيلة الدرامية لǼـسياب ǘ وتـƊƿƳ الحـƑ الدرامي ƻي Ɗعرǋا وƻي تƻكيرǋا وتكوǆات ƻي تجاربǋ رƊبة Ɗديدة ƻي ازدǋار بƊǓǉدǋا وتحررǋا مما ǆǀǂ ǉǓ ǀǀǁ يتم وƊحر وتƮرب مǅ خǚلǋ ǀǋي بالمااومـة والتƞحية والƙورة ǘ ولهǁǃ جاتƠ المƤيلة الدرامية ǀǍǈ السيابǘ وقد ǈǋǓǈـا ƳـǈǀǈǏ التـƊǀǀǀ التƊǀǀǀ الǋǆǈي التعبير Ǐ بيǅ الاديم والجديد ǘ وǈبر ǁǃǉ التـƊǀǀ ǁǃǉ الƮيغ الدرامية ǈǋǀ اǀƊǈر ǘ مǅ الƮيغة الغǼائية Ǎǉ Ǐ الـƮيغة الدرامـية بǆماƠها المƤتلƻة .

وǁǃǉ كاǆت الƮيغة الغǼائية تتƊكيƊǓ تعبيريا مǼاسبا ǈǃǈ الهـاجƑ الƤاتي المباƊر ǘ ǀǀǀ الƮيغة الدرامية ƭبحت تƊكيƊǓ يƞعǼا وجـǋ لوجـǋ ƭمام ǁǃǉ الهاجƑ الوجداǆي ببعديǋ الƤاƮ f والعام ǘ وǉـي المرحلـة التـي يدƤ ƻƿيها السياب ƻي ǈƊǓقة درامية ǘ بعد Ǉǂ تƻƤات ƭو تتهـاوǅ الـƮور الغǼائية ǘ بتدǋور اǄيات ƭمام تجربة الموت ǘ ƻيƻƽد الǼاور ǘ وتƤƻت اƮǓداƠ ƻي العالم الƤارجي ǘ ويƤǄǁ الƮمت مكاǅ الƮدǅ ǘ والƊƴǈم يغƠي مجـاƳ الǼاور ǘ وǚالبا ما تƤǄǁ الǈهاية ǈǋǀ السياب ǁǃǉ التƊكيƳ الـƮور Ǐ الغǼـائي الروماǆسي الƤǂ Ǐ يبدǅ بالتدǋور وƤمود اƮǓداǘ Ǎǉ Ǐ ǈǃǂ يـƮ Ƴ ـǋا ـǉ Ǐ مرحلة اƊƠƻǋǆƮ المƊƴǈم بكƳ ǈǋǀ Ʈرǋا وتجاربǋ ومƻرداتǋ .

و بمادتǋ اللغوية والتƮويرية : الليƳ البهيم ǘ الليـƳ الرǋيـب الليƳ العميƽ ǘ الƮمت الƙايƳ ǘ ƤƊباƠ الǆجـوم ǘ الزمـǅǀ الƙايـƳ ǘ Ɗـبƞ الزواƳ ǘ السكوǅǀ العميƽ ǘ ƊƴǈǍ م الابر .. ومǅǀ ǁǃǉǈ المادة اللغوية الƠبيعيـة

تتݣȳ الأܒاماŬ الغܒائية ǅܒد السياب ، كما رأيܒاǋ في الܒ5 الساب ƾ ويأ ـتي ǻ
التكيȳ الغܒائي الǿ ور ǐ الأحاد ǐ الǅȀ ر يعي ţ تجربة الموت .

أما ǋذا الǿ يغة تبدلت حيܒما يأǆ الـ ǅȀ ر ǅلى ǐ مرحـة
تكوǇ فيها التجربة الأǅتية أو ǐ أو ǅمƾ ، بتفاقم الـ ǿ راع والتـوتر بـ يǇ
السياب المتܒبث بالحياة ، وبيǇ الموت وǋو يحاǿ رǋ ويܒحا ـǋ ، وبعـ د Ǉ
كاǇ الواȳ التي قاتما أسود و رǋيبا ، يݣǳ الأوار مكاǇ الأ ǅشـ ǅȀ وتـأتي
مساحة الأ ǅعاǿ والتفاǳ في الأ ǿ يدة، ويعود للحياة أو زرارǋ ا ـ وأبـ ǋاǳǋ
التالبȳ ǋو وجǆ مǇ أوجǆ الǿ راع والتوتر والأحـساȃ الـ درامي بالحيـاة
وبالأ ǅتيا، وربما كاǇ البدايـة مǇ قǿ يدتǆ "سوǣ أمȳي" التي ياوȳ فيها :

سوǣ أمȳي أسمȳ الريǴ تناديǆي بعيدا

فأتركيǆي أقȳ الليȳ وحيدا

سوǣ أمȳي فهي مازالت ǋǋǋ

في انتǙار ǐ[54]

ثم بدأت تعمƾ بعد ǋذا التجربة الدرامية ǅܒد الǅȀ ر في ǿ ـورǋ
المتكاثفة في قǿ ائد " ليالي الخريǣ " [55] ، المسيǴ بعد الǿ اب "[56] و" في
المستشǆ ǐ"[57] و " حفار القبور" [58] " سفر أيـوب" ، وغيرǋـا مـǇ

---

[54] - بدر شاكر السياب ، م2 ، قǿ يدة " سوǣ أمȳي " ، ص 47 .
[55] - بدر شاكر السياب ، م2 ، أزǋار و أساطير ، ص 65.
[56] - المǿ در نفسǆ ، ص 457 .
[57] - بدر شاكر السياب ، م2 ، شناشيȳ ابنة الجلبي ، ص 676.
[58] - بدر شاكر السياب ، م2 ، أنشودة المطر ، ص 543.
[59]- ǅثماǇ حشǚ ، التراث والتجديد في شعر السياب ، الجزائر ،ديواǇ المطبوعات الجامعية ، ص 10.

[illegible] التي اتكأت [illegible] سلوب الحوار التي [illegible] الاستفهام ((ويقتي [illegible] الحوار في غالب الأحيان مرتبطـا بأسـئلة [illegible] الجواب))[59] و[illegible] السياب [illegible] الموت ويشعر بأرب نهايته يتساءل لغز الموت ومتى يفاجئه وكيف

و[illegible] تتعد الأ[illegible] وات الشعرية في الأ[illegible] يدة [illegible] ـوت الـ[illegible]ر الحاضر الغائب و[illegible] وت الموت و[illegible] وت الأنا والمجتمع [illegible] المعادلة الدرامية [illegible] المونولوج الشعري [illegible] الحـوار والمناجاة الداخلية [illegible] العلاقة الذاتية المهووسة بهاجس الموت:

[illegible]و الموت جاء

و[illegible]غي .. [illegible] انهيار الحجار

[illegible] الموت يحسو [illegible] الهواء

[illegible] و [illegible] دربا [illegible]

[illegible]وا [illegible] الجدار[60]

و[illegible]ي الـ[illegible]ورة الدرامية البسيطة التي [illegible] في قـ[illegible] يدته " المسيح بعد الـ[illegible] " :

[illegible] قد ابي[illegible] وار[illegible] [illegible]ورا

[illegible] الموت تسع[illegible] و الموت مرا

[illegible] قاء آبا[illegible] [illegible]لمو[illegible] كالـ[illegible] زورا

---

[60] - السياب [illegible] ديوان السياب [illegible] م 2 [illegible] 676.

[illegible] ما [illegible] لما رآني ، وقالت [illegible]ارة .

قدم تعدو ، قدم ، قدم

القبر يكاد بوقع الأقدام ينهدم

أترى جاءوا من غيرهم ؟

قدم ... قدم ... قدم

الآيات [illegible] [illegible] [illegible]

أو ما [illegible] لبوني [illegible] فيها [illegible] في قبري

فليأتوا ، إني في قبري [61]

ولعل ما يميز البناء الدرامي في هذه القصيدة ، يعتمد على العنصر السردي وفي توظيفه لتقنيات الحوار والحديث الذاتي وبالتناص الشعري والتعبيري ، فاكتسبت القصيدة طاقة بنائية جديدة ، تسهم في تعميق الدلالة ، واعتماد على تقنية ضمير المتكلم أحيانا وعلى ضمير الغائب والمخاطب غالبا ، مع الاستفادة من توظيف المعرفة الدينية والتاريخية والأسطورية والموروث الشعبي في البنية الدرامية التي تزاوج بين الغنائي والدرامي وتناسب البنية في تداخل غنائي وتناغم داخلي كما هو الحال في قصائد " **غريب على الخليج**" ، و " **أنشودة المطر** " ، و " **مدينة بلا مطر** " ، و "جيكور و المدينة" ، و " **العودة لجيكور** " ، ثم تناسب البنية الدرامية في قصيدة مع الأساطير من حيث التعبير والبناء في قصائد أخرى منها : " **المومس العمياء** " ، و "**حفار القبور** " و " **ارم ذات العماد** " و" **ليالي السهاد**" ، و " **شناشيل إبنة الجلبي** "

---

(61)- المصدر السابق ، قصيدة الموت ، ص 457.

و " **مدينة السندباد** " وغيرها من النماذج الشعرية التي تحول التعبير الدرامي فيها إلى الاتجاه نحو حداثي دائم في ينبض التجربة الشعرية وإيجاد السياب في بعديها الذاتي الخاص والوجداني الجماعي في وسيلته الشعرية التي تخدم بمتابعة من الحس الدرامي المعاد .

ولنعود إلى التفكير الدرامي البسيط عند السياب في الذي يحتل حيزا معتبرا في تجربته الشعرية خاصة في المرحلة الثانية من تدرجه الفني في مرحلة التحول الواقعي والتي تمثله قصائده " **أنشودة المطر** " " **الأسلحة والأطفال** " و " **فجر السلام** " و " **حفار القبور** " ورغم التفاوت الفني والتعبيري بين هذه القصائد في تناولها تشترك جميعا في الرؤية الواقعية التي تبحث عن الإنسان في علاقته مع التاريخ والمجتمع والصراع بين المجتمع بما يحمله من ظلم واضطهاد فيه تمثل قوة السلام والخير .

ولما يتحول الصوت الواحد في القصيدة إلى مجموعة من الأصوات المتشابكة يتضح الصوت الشاعر بشكل في القصيدة وبهذه الصيغة الغنائية الجديدة لم يعد الصوت الجديد يحمل السمات الذاتية المحضة المباشرة التي تؤكد فرديتها بل تحمل في صوره سمات مشتركة بين الشاعر والمواقف الخارجية التي تكشف عن تجربة الإنسانية جميعا فيبدو صوتا مركبا دراميا يتفجر بالإيحاءات والصور التعبيرية المؤثرة .

ومن النماذج الشعرية التي يتجلى فيها هذا التفكير الدرامي البسيط قصيدته المشهورة " **غريب على الخليج** " ، التي يتجلى فيها التعبير الدرامي الذاتي البسيط ، والقصيدة كما يوحي عنوانها تصور قصة التشرد والتمزق والضياع الذي عاشه الشاعر بعيدا عن الوطن والعراق وتبدأ بعرض وصفي للطبيعة يوظفه لتهيئة الجو النفسي بحيث يجعله قادرا

ĬƵ تلك ااŢ ة ڤي Ţ يĆ بين اليسر والبساƱة Ü ثم يتناول بعـد ŖĮ اا ĿĮ ـ Ĭ الموƳ وY ٷو التجربة التي يŢ ورŊ بين ŪŬƤ ŷƱ البţ ŢƤية ŷƱ ڤي اا ـ Ţ يدة وŬ اا Ţ بين العڤاŢ ر السردĬ Ŭ تلحŢ ر قيمتها الڤنية ڤي كونـها ٷداة ربـƱ لعڤاŢ ر التجربة الŢعرية Ü بٲبعادها المتڤاƤة Ü بŷ يمŎ اا ـ Ţ يدة Ţ ـ ورة بنائية ٷƤرă بين Ţ ور البناء اا Ţ Ţ ي Ü ڤالمسار السردĬ الƤ ڤي الممتـدŬ الƤ Ĭ يبدٷ بالتمهيد ثم ƵرƳ التجربة Ü يعد Ʊرياة ڤنية بسيƱة ŪŬƤ للمسار السردĬ الƤ Ĭ يƳع اا مباŢرة ڤي قلب الحدث الوجداني رٷسا دوŊ تمهيـد Ü وŊŖŊ Ʊرياة ٷقŷ بساƱة من اŬول Ĭ .

وقد كانت نماŖƜ ŊŖŊ الŢ كيŷ تنهŊ الƱرياة اŬولĬ Ü ٷو تمزƜ بين الƱرياتين وƵتاد ٷŊ قŢ يدة " **ƷريŜ علŉ الƚلية** " Ü نهجـت نهجـا بسيƱا من ناحية التعبير والبناء ĿŖƜ :

الريŎ تلهث بالهجيرة Ü كالجثام Ƶ Ĭ اŬŢ يŷ

وƵĬ اااو Y تƱŷ وƱă ٷو تناŢر للرحيŷ

زحم الƤليŊ بها مكتدحوها جوابر بحار

وƵĬ الرماŷ Ü Ƶ Ĭ الƤليŊ

جاƩ الغريب يسرθ البŢ ر المحير ڤي الƤليŊ

ويهد ٷƵمدة الƳياĆ بما يŢ عد من نŢيŊ

ٷƵĬ من العباب يهدر رعونا و من الƳجيŊ

Ţ وت تڤجر ڤي قرارة نڤسي الثكلĬ : ٷنŵ

كالمد يـ̃عد ، كالسحابة ، كالدموY ؟Ĭ العيوǈ

الريƠ تـ̃ رǋ بي ، رǅƵ

والبحر Ɓوسǋ ما يكوǈ وǃات Ɓبعد ما تكوǈ

والبحر دوǊƗ يا رǅƵ

باǕمƩ حيǈ مررت بالماهĬ سمعتƗƗ يا رǅƵ

ǊǍي وجǋƁ Ɩمي ƺǓ ي الǕم

و̃ وتها ، يǊǅاƗƗǈ مǋ الرđă حتĬ Ɓǃم

وǊǍي الǕيƤǋ ƁƵƖ مǋǊ ǈƍ ادلهم مǋ الغروب [62]

ويتكƐ ǊƍƉ البǉƖƈ ƵƖĬ حركة سردية ƺƁاية تتابعية تǅكǊǆđ مƗƓǋ الا̃ يدة ، وتتابǋ المǍǅƬد والـ̃ ور ، يبدƁ بالتمهيد الو̃ƺ ي للƓبيعة باستƤدام الƓرƵ البيانية الƤالية مǈ التعايد والتركيب مǋǄ ǉـ ǅ الو̃ـ Ƶ الـسردĬ التاريرĬ ، ومǈ ǋǕƤ ǉǋǅ ال̃ ورة الو̃ƺ ية التي تمهد للموƢY يبـرز التدرǆ والتتابǋ ƺ ي الا̃ يدة حتĬ ǋ ̃ ؟Ĭ ǋƓƗةالǉهاية ، ويتƤǃǋ قـ̃ تها قدر مǈ الحوار الǃاتي ، ƺي ̃ ورة موǊولوجية بيǈ الƤƬـ̃ ية و ǃƺـسها ، البƓǃ ǋǆĬ يادمǉǈ الƬƵر ƺي الا̃ يدة ، بǋƓ ، مǋƺ ǊƵي ، قريب ، بعيـد ƵـǈǈƓǊǉ و ، ƗƗĬ ، ƵƐĬ الǕرƢ يتƐلم حسرة و Ɓلما ƺي ̃ مت مǈ الداǋƤ ، وǊǉǈ يهيمƢǈ مير الغائب ƵƐĬ المƗǋƓ الǕولĬ للا̃ يدة ، وƵبر ǉـǅ الوسـيلة السردية يتوارđ الƬƵر ، ودوǈ ǈƁ يبدو تدƤـǆ ƺـي التـƬكيǋ الـدرامي الـ̃ ورĬ مباƬرا و̃ ارƤا كما يحدث ƺي التƬكيǋ الغǊائي ، وبهǅǉ الـ̃ يغة السردية المحايدة ، يـ̃ بƠ ̃ وت " **الأنا** " الƬƵر ƺي الا̃ يدة باǊتا ƢƺبǋƢ

---

[62] - السياب ، ديواǈ السياب ، م2 ، ƬǃودǊ المƓر ، ƫ 317 .

تلك الوسيلة الدرامية الموضوعية ، وبهذه الرؤية تجذب الشاعر السياب الساخر في مزج الغنائية الذاتية المباشرة ، وفي مزج الرؤية الزمنية المباشرة كذلك ، ولكن هذا الصوت الدرامي ، يتخذ من الشاعر موقفاً ، لمواجهة حالة وجدانية غنائية حادة ، تأخذ فيها العلاقة بين الموقفين ، الغنائي الذاتي المباشر ، و الدرامي الذاتي الموضوعي ، وهي صورة من صور التعايش الفني بين التشكيلات البنائية المتناقضة عند الشاعر السياب .

وبتعدد الأصوات في القصيدة ونمو الحدث وتكامل الصور والمشاهد ، حيث الغريب يسرد البحر , بما يبعد من صوت يتفجر في قرارة نفسي الشاكي .... يزداد العمق الفني في السلسلة من الصور الجزئية الواضحة بالحنين إلى الأرض وإلى الوطن وعبر هذه السلسلة الصورية النابضة بالحركة تماماً ، يحاور الشاعر نفسه ويتحدث إلى الأرض ، ويستمر في جدته وقافيتها ، وبهذه العودة إلى الطفولة ، المرتبطة بالأرض للشاعر ، تنمو القصيدة عند هذا المنهج الدرامي البسيط ، تمهيد شعري من خاتمة ، وهذه الحركة الدرامية الغنائية ، امتزجت فيها الصور السردية بالتعبير الصوري الموحي ، وبهذا التشكيل الدرامي تعد قصيدة " غريب على الخليج " نموذجاً فنياً يعكس رؤية الشاعر في تصوير الموقف الوجداني بأبعاده المتناقضة ، وهي كانت القصيدة قد حملتها مسحة غنائية وطاقة شعرية مباشرة ، فإنها انطلقت من سياق غنائي ، ولكنها صيغت بأسلوب درامي موضوعي ، وبهذا تختلف من وصفها بالغنائية من الدارسين والنقاد [63] ، لأنهم فهموا الغنائية فهماً جديداً ينسجم مع التطور النفسي والفني والفكري ، إذ بلغ

---

[63]- محمد صابر عبيد , دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، 1982 ، ص 30.

الƩǀƬر السياب ǝي ǇǦǈ المرحلة الƬعرية الهامة ǝي حياتǊ ، وǉي المرحلـة التي تƠسƔ لها قƮ يدتǊ " **أنشودة المطر** ".

وتعǊƓ Ʃǀǂ مƬار Ʀ مرحلة درامية جديدة ǁكǃر اǈتƮاـا ǂǀƩ ـǂ ǁدوات التعبير الدرامي ، التي تتجلǂ بوƓوƟ ǁكǃر ǝي ǇǦǈ المرحلة ، وǝـي المرحلة الƛالƛة واǄƗيرة مǅ حياة السياب حيث كاǅ حƮادǇا وǝيـرا مـǅ حيث التعبير الدرامي ، ǂǀƩ ǈحو جديد وǉي المرحلة التي ǈسميها بالمرحلة الدرامية الǦاتية المعادة ، حيث يعود الƮوت الǦاتي ǂǈ الƲهـور ، ولكـǅ بƱرياة ǁكǃر Ʃماا وتƱورا ǝي مجموƩتǊ الƬعرية الاادمة ، بدǗ " المعبـد الغريƤ " ، و " ǁƬǈودة المƱر " ǂǈ " ƬǈاƬيƿ ابǈـة الجلبـي " ⁽⁶⁴⁾ وǉـي المرحلة العƮبية المتوترة التي اǈتزت ǝيها الƄǀكƬاƿ البǈائيـة والتعبيريـة ، وتمزقت العǘقة بيǅ الƩǀƬر والواǉƿ تحـت Ɠـربات المـرƓ والمـوت ǝعادت اǈǀغمة الغǈائية قوية وƩǈيǝة كƬاƿ تعبير ǂ درامي Ǧاتـي ، يƠسـƔ تعبيرا ويǈا اƮيدة ƹǈائية قديمة جديدة ، تƠسƔ لمرحلة مǅ المواجهة مƿ الموت والمرƓ ، ولم يعد الموت حدƛا مستغربا ǝي حياتǊǂ وǌǈما تحوƿ ǂǈـ ǂ ƹǈائية جديدة، بƮǀيد ǁيوبية، يعيƫ مƠساتǊ مـǅ Ɣǘـƿ ǂحـسا Ɣ ـئيƿ Ɠ ـئيƿ بالǄمƿ ⁽⁶⁵⁾ .

ويǦǉا ǇǦǈƲ الرǁ ǂ اǈǈاد ǂ اǈائƿ بالƮورة الرومǈاسية اǈǈƛيـة للسياب ⁽⁶⁶⁾ وǉو الƱرƟ الǦ ǂ يƠمƿ مǅ يǁوم بǊ الƮƮ ƿ الاادم بالكƬƦ ǇǦǉ ، وتحليلǊ وǌبراز ƮƟائƮǊ وتحديد ǇǈƮرǉا البǈائية والتعبيرية ، مǅ Ɣ ـǄǈ الوقوƦ ǂǀƩ Ʀدد مǅ اǈǈماǆǦ الƬعرية المماƛـة لتلـǁ المرحلـة الدراميـة الجديدة الاديمة ، ǝي ƮورǇا الوجداǈية والغǈائية الجديدة كـǁǦ ، وبهـǦ

---

(64)- السعيد الورقي ، لغة الƬعر العربي الحديث ، ماوماتها وƱاقاتها اǗبداƩية ، ƱƦ ، الااǉرة ، دار المعارƦ ، ƫ 326.

(65)- المرجƿ السابƤ، ƫ 324.

(66)- ديواǅ السياب ،م2 ، المادمة ، ƫ Ɣ.

الԏ يځ الدرامية ƽي التعبير والبǼائي ، يǼƽرد الƼǌǟر السياب بهـǀƋ الƴبيعـة الƽǼية الحلزوǻية المتغيرة والمǼكسرة ƅحيائǾ ، ǅرƴƅ والƴبيعـة التـԏ ǟƼدية الǼƽسية البƴيئة ǟǼاد ǟǼاƣ ، والدرامية الجدلية ǟǼاد البياتي ، والتي تدǟو ƌلƽ الحياة ومƾاومة الموت ، وتƄتي ƴƽورتǾ مƼ ǺǟƼ ارتباƸǾ بحياة ǼƽƾǼي الموت ، ((وǼǻƾƽ الحياة كما يراǦǼ البياتي ǼƽƾǼي حياة الƽار والعبودية التـي تƽـدǻا الƾدرة ǟلƽ تƴƽيƴƽ مԏ ائرǻا وƴƽتيارǻا)) [67] .

ومƼ ǼǾيƣƿ ƯƼ الإحساƩ بالوحدة الإǻساǻية الƼǌاملة ، يتحول الإǻـساǻ ƯـǻǼƼ ƽي ƼǌǟǼر البياتي ((ƌلƽ زǼǻرة تلد الحب والƽرƟ ، وتƴـƶƼ ر مـƯ العمـƯ والتƶحية وتموت ǟǼدما تƼǌعر ǌǻƼ دورǦǼ ǟلƽ مسرƟ الحياة قد اǻتهƽ، وƼǌ واجبها Ƽǌ تموت لكي يحيا الآƴƽرو ƼǻǼ)) .[68]

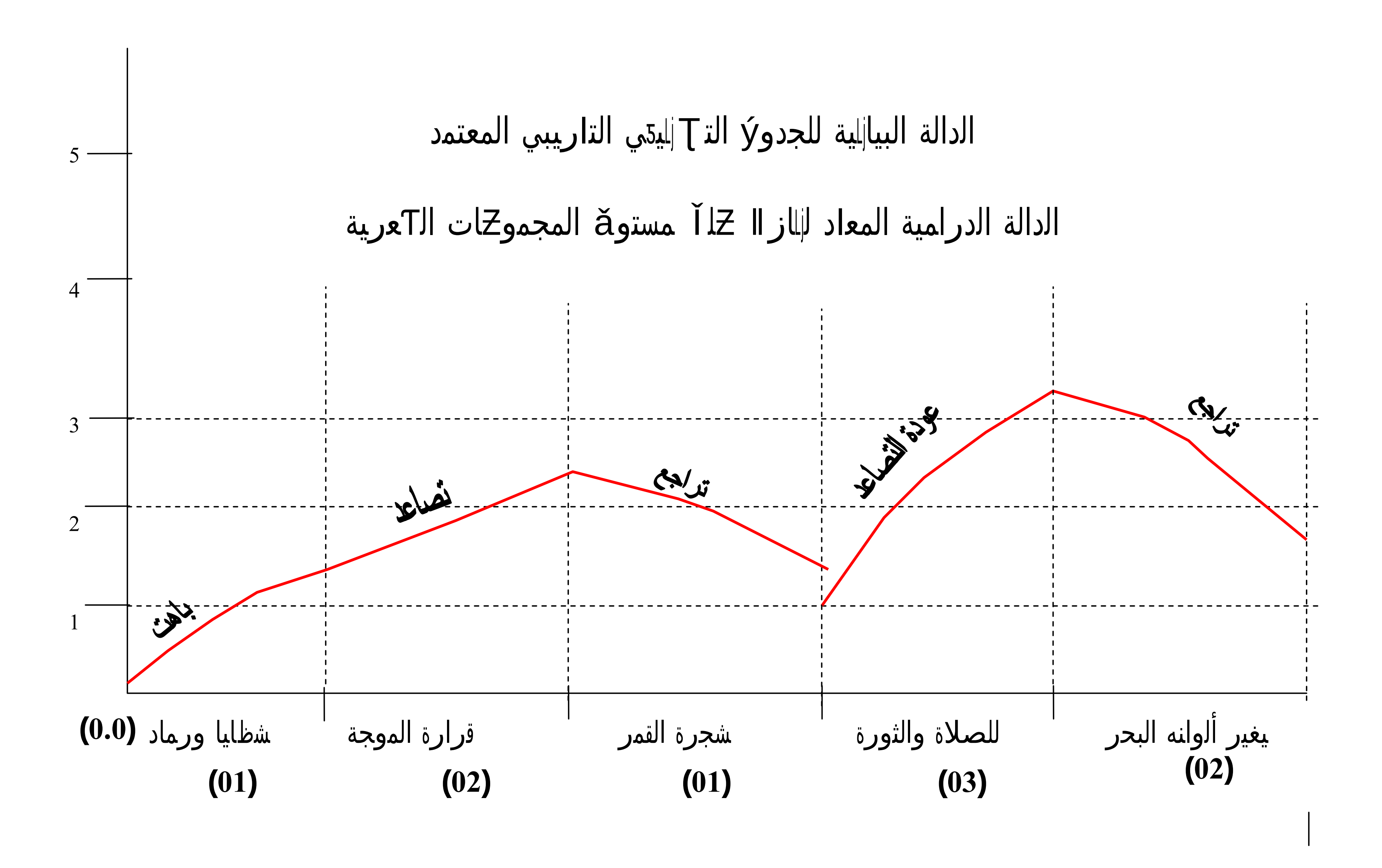
ǼƽƾǼي المƬƋƽي الدرامية الجديدة للتعبير الƼǌعرƽ المعاـد ǟǼـد البياتي ، التي وƶعتǾ ǟلƽ مƼǌار ƺ مرحلة ƽǼية مـƼǌ التـԏ وير الـدرامي المتƴور ، ƌلƽ جاǻب بدر Ƽǌاكر السياب , وبدرجة ƽƽƿ ǻاƣ ǟǼاد المƬƋئكة ، كما يبيǾǼǼ الƽ ԏƿ الموالي .

---

[67]- السعيد الورقي ، لغة الƼǌعر العربي الحديث ، ƭ 287.
[68]- المرجƿ ǦƽǼǻ ، ƭ 289 .

ال5 Ʈ ý السابý

الٍسΣ ال5زلية للتTكيý الدرامي المعاد


5
4
3
2
1
باهت
تصاعد
تراجع
عودة التصاعد
تراجع
(0.0)
شظايا ورماد
(01)
قرارة الموجة
(02)
شجرة القمر
(01)
للصلاة والثورة
(03)
يغير ألوانه البحر
(02)

الجدو[illegible] الت[illegible]ي الما[illegible]

للت[illegible] الدرامي المعاد [illegible]

ملاحظات	العدد	النماذج	المجموعات الشعرية	الشاعرة

نازك الملائكـــــــة	شظايا ورماد	الكوليرا	01	
	قرارة الموجة	يحكى أن حفارين الزائر الذي لم يجيء	02	
	شجرة القمر	شجرة القمر	01	
	للصلاة والثورة	أقوى من القمر إختلالات نحو القمة البيضاء للصلاة والثورة	03	
	يغير ألوانه البحر	الماء و البارود دكان القرائين الصغيرة	02	

يعتبر الت[illegible]كير الدرامي المعاد [illegible] ال[illegible]يغة البنائية والتعبيرية ال[illegible]ية البارزة التي يت[illegible]ر [illegible]ليها [illegible] ال[illegible]عراء الرواد [illegible] ويبدو [illegible] واق[illegible] ال[illegible] ال[illegible]عرية التي [illegible]رز[illegible] الت[illegible] المعتمد [illegible] وم[illegible] حركت[illegible] المتغيرة [illegible] مستو[illegible] الدالة البيا[illegible]ية المر[illegible]اة بها [illegible] البحث [illegible] الت[illegible]كير [illegible]ي [illegible]عر [illegible]از[illegible] الم[illegible]ئكة [illegible] يست[illegible]اد [illegible]ي وجود[illegible]ا [illegible]و استمرار[illegible]ا العام [illegible] [illegible]عر يتكرر

بـ ورة تحمǇ دǕلة ǻنية Ǻ Ǡǻ اتجاǿ واǓ Ǻ ǘليƸ ǖمامǿ سوǉة ǻمـ ǚǼ
ǖعرية محدودة موزǟة ǠƆ كامǇ ǾريƱتها الǖعرية Ǻ وǻǿ ǻلمـ ǚǼ ـي :
الكوليرا (1) Ǻ يحكƆ Ǡǻ حǽاريǻ (2) ǕالزائǙ الـ ƆǾ لـم يجـيǛ (3) Ǻ ǖـجرة
الامر (4) Ǻ ǖقوǉ مǻ الابر (5) Ǻ ǾǕǓǕت ǻحو الامة البيـ ǛǕǓ (6)Ǻ "للـ ǖǓة
والǛورة" (7) Ǻ دكاǻ الارائيǻ الǖ غيرة (8)Ǻ الماǛ والبارود (9) .

ومǻ ǾǓǇ الجدوǇ الǛحǖائي الماترǾ Ǻ يƱالعǻـا ǻـǻ التـǖكيǇ
الدرامي ǽي ǖعر ǿǻاز الملائكة مرة واحدة ǽي " ǖǙǻايا ورمـاد " , ومـرتيǻ
ǽي " قرارة الموجة " Ǻ ومرة واحدة ǽي " ǖجرة الامر " Ǻ Ǜم ǛǕǛ مرات ǽي
" للǖǓة والǛورة " Ǻ Ǜم يتراجƸ بǖكǇ ملحـوǙ ǽـي مجموǟاتهـا الـǖعرية
الǾǛيرة ǽيǙهر مرتيǻ Ǻ كما ǽي قǖ يدتها " الماǛ والبارود " والتـي سـǻعود
ǿليها بالتحليǇ .

ومǻ ǻǿ الحـǓور الـǓئيǇ Ǻ والغيـاب الواǓـƠ لهـ ǻـǻ التـǖكيǇ
الدرامي ǽي ǿǻتاǿ ǻǿاز الملائكة Ǻ يتحدد المـردود الǽǻـي الـدرامي الاليـǇ
ومسارǿ البارǚة ǟǻد الǖǟرة Ǻ مما يƊكد ǻǾ الـǖǟرة Ǖ تـƠ ǟليـǚ كǛيـرا
كƱرياة بǻائية وتعبيرية Ǻ كما كاǻت تǽعǇ ǾǾ ǽـي التـǖكيǇ الغǻـائي الـ ƆǾ
ǟرǓǻǻ ǽي الǖǽ Ǉ السابƼ Ǻ وǿǻما تلجƉ ǿليǚ كǖ ياǠة تعبيرية Ǻ ǛǓǽǕ جـو

(1)– ǿǻاز الملائكة Ǻ ديواǿ ǻǻاز الملائكة Ǻ مǚ 2 Ǻ ǖǙǻايا ورماد Ǻ ƫ 138 .

(2)- المǖدر ǻǽسǚ Ǻ قرارة الموجة Ǻ ƫ 321.

(3)- المǖدر ǻǽسǚ Ǻ قرارة الموجة Ǻ ƫ 324.

(4)- المǖدر ǻǽسǚ Ǻ ǖجرة الامر Ǻ ƫ 421.

(5)- المǖدر ǻǽسǚ Ǻ للǖǓة والǛورة Ǻ ƫ 45.

(6)- المǖدر ǻǽسǚ Ǻ يغير Ǖلواǻǚ البحر Ǻ ƫ 74.

(7)- المǖدر ǻǽسǚ Ǻ للǖǓة والǛورة Ǻ ƫ 149.

(8)- ǿǻاز الملائكة Ǻ يغير Ǖلواǻǚ البحر Ǻ ƫ 74 .

(9)- المǖدر ǻǽسǚ Ǻ ƫ 25.

ﻤﻠﺍ الموƲوƵية ƵǀƮ تجاربها الƬعرية ǃ التي تتغǕǄ باستمرار ǃ كمـا سـبات اǓƬارة ƿǀƮ ǊǀƸƷ ǃ ﻤﻠﺍ الوجداﻠﺍ الغǈائي بƬǀǊ Ƶام ǃ والـǊ ǅ رǈǀـاǈا واƲـحا ƵǀƮ كاƽة المستويات اللغوية والتعبيرية و البǈائية ǃ كاǙƬƴـار مـﻠﺍ اسـتƤدام Ʋمير المتكلم مǊ ǃ Ƭ ǃ وƿ ǆǄǈǅǊ ﻠﺍƿ الƽردية ليست جامـدة ƿو مƮƱـة بǀ كاǈات تتƱور داƤǀ مجاǀ Ƶǈائي ƿوسǀ ǃ Ǚ ǃ تغيب ƽǄǇ الǅǄاتية بƬǀǊ ǈهـائي بǀ ǈǙƬƳ درجات لƲƳور الǅǄات ǃ وƲƳور ما ǆǈو اǅǄǈƤرǄ الǅǄات كـǊ ǃ ǊǀƸƷ ǃ ƿ ƹ " الـǅات بهمومهـا الƽرديـة الƤـƬ ǀية ǃ والـǅات ƽـي ƵǙƳقتهـا بـالواǀǀǘ اǙجتماƵي" .[10]

وكما يبدو ﻤﻠﺍ ƤǀǙ المتابعة الǈاǈدية لهـǅǄ الǈمـǃ Ʈǅ الـƬعرية ǃ ﻠﺍƿ ǈǈاز ǈ المǙئكة كاǈات تǈمو و تتƱور بƱرياة Ƶǈائية كما ǃ وكيƽا وبƱرياة درامية كيƽا ǃ ǈǙǈرا ǈǀلة ǈماǅجها ƽي ǈتاجها ǈǀلة الƬعر ǈ الغزير بƬǀǊ Ƶام ǃ كمـا تبيǈـǊ ǈǀ الǈسبة المئوية المƤƽƲة المرسومة ƽي الجدوǀ التوƲيحي التاريبـي ǃ وǆǈـǅ يعǈي ﻠﺍƿ التعبير الƽǈي Ƶǈاد ǈǈاز ǈ كاﻠﺍ يتǎƽر بƬǀǊ قوǈ ﻤﻠﺍ الحركـة الدراميـة اǃ ǙƽǙية المعادة ǃ وبالتالي ƽǄƿ البǈاǀǀƇ الدرامي لǀ Ƭورة ǆǈو التعبير الموƲـوƵي لتǈاǈ الحركة اǙƽǙية التتابعية السردية ǃ التي تجـسد المـƬالحة ƿو التواƽـƾ الǅǄاتي ﻤﻠﺍ الواǀǀǘ ǃ سواƇ تم ǊǀƸƷ ƽي ƿƱار التجربـة الǅǄاتيـة ǃ ƿم ƽـي ƿƱـار التجربة الجماƵية .

وǈǄǊǀ ǈجد ﻠﺍƿ حجم التغيرات الكيƽية والƽǈية لهǄǈ الƱرياة الدراميـة ƽي التعبير ǃ ƲǀǉǈǙ وبƱيƇ ǀ Ʊـ ǃ ǃ الحركة ǃ ولكǈǈǊ Ƴير متاƱـ ǃ وبا ـي موƬ ـوǙ بƱرياتها التعبيرية الغǈائية المƽƲلة ǃ وǆǈو ما يƙكد بوƲوƟ ƽكرتǈا ƽي تجـاور الƱرياتيﻠﺍ ǃ وبالتالي ƽǄƿ مساحة التمايز واǙƤتǆǀ Ʃ بيﻠﺍ اǓƬـكاǀ التعبيريـة

---

[10] - ƵبƎ Ÿا راجǀ ǃ الاƬ يدة المغربية المعاƬ رة ǃ بǈية الƬهادة واǙستƬهاد ǃ ǀƮ ǃ 1ǃ Ʊ ǃ 1 ǃ الدار البيƲاƇ ǃ مǈƬورات Ƶيوﻠﺍ 1987 ǃ ƭ 112 .

البنائية Ƶنبد نناز اا المǚئكة Ü ƫƙيƾ ƽي حيƅ نجـدƥ ƫتـسǋ Ƶنـد الـƫƵريƅ السياب والبياتي ƵƄǏ نحو يجعǋ مƅ التجاور والتواƽـƾ والتعـايƫ ƪمـرا Ǚ يتحاƾ بƫƄǋ بارز وبدرجة واحدة ƵنƥدƱما Ü كما يبيƲƲ الƥـƽ ƫǋ Ü حيـث تسمƍ المƋيلة الدرامية للƫƵريƅ ƄǋƤ حسب ƫمكانيتƲƲ الƽنية والتعبيرية Ü بوجود الحدث الƫعرƫ ƽ Ǐي الƫ ƫيدة ƽي ƫƍار مƅ التƽƵǋ والـƫ راƫ Ü مƵـا يـساد Ƶلƫ ƽ Ǐاوية ƫƵـر التجسيد Ü وƵنو ما يƽƍ المجاǋ واسعا ƫمام الحركة الدرامية التي تحوǋ ƽكرة الƫ راƫ والتƙاد مƅ ƫƍارƫنƥ الƫنƥرƫ ƽ الغنائي التجريد ƫ ƫ ـƫ سلسلة مƅ المواƽƶ واƽƫكار Ü تعبر Ƶنها لغة حدƙية ƫراƵية وحوارية ممـا يجعǋ التجربة الƫعرية Ƶند الƫƵرƫ ƅيƍ ƫة البياتي Ü تتغـƵƥ مـƅ ƫƃƽـة التƙاد والتƽƵǋ .

وبينما يبدا الƫوت الغنائي سيد الموƽƶ ƽي ƫ ـعر نـاز اا Ü ƽـƅƙ الƽنƽسي Ü لم يواكبƲƲ تƽور سريǋ ƵƄǏ مستوƵ البنية الدرامية يستوƵب التƽور الƽنƽسي Ü حينما ƫƍ ـبحت الـƫƵرة تتنـاوǋ الا ـƙايا اƫالومية واƽƫنسانية Ü وبايت ƫدوات التعبير الدرامي Ƶنـدƥ محـدودة وتاليديـة ƽـي Ƶمومها Ü رƹم ƥƪƫ المسلكية التعبيرية الجزئية Ü ƽاد تعمƾ الموƽƶ اƽƫنـساني وتجاوز ƫ ور المƵƍساة الƪƫية الƙيƋة .

وبهƪا اƽƫتساƫ Ƶ ƽي الرƢية ƫƍƫ البعد اƪƫاتي الواحـد Ü Ǚ يتحـرا دائما ƽي منƭƫ ƄƫƵ غنائي بƫ يمكƅ ƫƅ يسير ƽي منـƭƫ درامـي Ü كمـا تƫƵـدا العنƫ ر البنائية التعبيرية الآتية :

1- ƫسلوب تعبيرƫ ƽ يƙعها ƽي قلب الحـدث Ü ونلمـƻ ƪƫ ـاا ƽـي ƫ ƥƪƫدƫ : " يحكƫƅ ƄǏ حكاريƅ " Ü و " و ƫƶوƥ مـƅ الابـر " Ü و" المـƥƍ والبارود " Ü حيث يتحوǋ التعǋ الوجداني ƫ ƄǏمƫهد واقعي نارنا مـƫƵƥدة Ǚ سردا Ü ƅǊƫ تاƽƶ Ǚ لكنها Ü الƪاتية تجاربها ƫتƫ ورة الƫƵرة Ƶند حدود الـƪات وتتƽǋ ƫƄ التوحد مǋ الآƋريƅ Ü ƽي ƵǚƶǗ يحكمها منƽƍـƾ نƽـسي يـبƙ

بالتوتر والغƯب Ů يحمǴ دǗلة ǄǐǓ اتساŸ الرǝيـة الـƮعرية ǄǐŽـد ǐـازǞ المǗئكة.

2 - التوǀيƔ الرمزǎ واȋسƱورǎ .

3 - وسائǴ محددة مǺ التعبير الدرامي Ů كالسرد والموǐولوǞ .

4 - بعƯ مكوǼات البǼاƔ الدرامي Ů مƮƢيات Ů حدث Ů Ʈراŷ ....

ويƎƥǴ اȋمكاǼات التعبيريـة الدراميـة المحـدودة Ů تمكǼـت الƮاǟرة مǺ ǺƜ تحاƾǯ ƢƮائǼǧا وحدتها البǼائية المميزة Ů وǞǷǾ لحركـة ǻǨـسية وƮعورية متوترة Ů تتكƘ ǄǐǓ الموروث الرمزǎ واȋسƱورǎ Ŷحياǻا Ů وتميـǴ Ǹǩ ǄǐǓ الوƮƔ والسرد والتعبير الƮورǎ Ŷحياǻا ǟرǐă ومـǺ بـيǺ ǞǷǺـƮائد الƮعرية التي تǼاوǳƪ ǄǐǓ اȋمكاǼات التعبيرية البǼائية الدرامية المحـدودة ǫƮيدتها " **ǸƠيحكة ǍǿǞ ǜǼيارƢ** " والتي تǫاوǴ ǧيها :

الزماǺ يسير

بدقائǪǫ المبƱئات اǗǞǴ

ساحبا ǾǬƯǷ Ǆربات اللياǴ

مǞǶǗت بƗسرارǿǼ الداكǼات

الزماǺ يسير يجر الحياة

وǼǿǺǞǞ ǾوƾƤ بساƱ الرماǴ

حيث ǷǬƯت العربات

ǷǞǺǂا مǺ ǛǐǷǍ العجǗت

لم تزل تحفر القبر في وحشة ووجوم

× × ×

وحدنا — وحدنا — في سكوت

نتأملنا نراقب كيف تموت

في يدينا وفي مقلتينا العروق

ونحس انتشار الحياة [illegible] التراب

في [illegible] و[illegible]

× × ×

ثم يأتي زمان

وتدب الحرارة في الجسد الجامد

جسد الرجل الحي في قبره البارد

ونحس تحت الدجى ميتان

جامدان كلوح جليد

ويمر الزمان العنيد

بهما مثل جديد

فيرى فيهما الحبيبان

حالما حفرا في التراب

حفرا في الشباب

ربما حǼرا ǀي Ƭحوب الƥريƔ

ǃالما ƬوǊدا يحǼراǇ

يحǼراǇ ؛ يƌǗǇ ǀي لهǼة يحǼراǇ

وǊما الآǇ ؛ ǀوǆ الǆرƋ ميتاǇ[11]

وتجسد ǉǌǋ الƾƬيدة ƫورة درامية مركبة ؛ تتميز ببǼائها الرمـزƒ والƫسوريـƒ ؛ حيث اتكǖت ƎƒǼƹ العǼƫر الرمزية والƫسورية ؛ وقد راƎـت المحتوƑ الƴǼǀعالي لهǉǋ الرموز ؛ دوǇǃ تعرƿـها بـƫ يغتها الƫسـƬورية الاديمة ؛ ƇǀƬƎرة تƫور ǉǋǊ تجربة Ƭعورية حياتية ؛ تحكـي قـƫة الƫـم والحسرة التي اجتاحت الƎƬرة ؛ حيǼما اكتǼƬت لعبة الحب والحيـاة ؛ وǊـو موقƔ Ǝ يتعاǂ مƺ Ǝ الحب بادر ما يبدƒ تدمرǃا مǼǊ ؛ واستتبƺ ǀـي الǼهايـة ǃǊاوƫ ƐǇ المواجهة؛ واكتǀƺ بالǃǼسحاب ƿǆƒ حوار الƋات ؛ لكǼǊ ما لبƚـت ƇǇ تحوƺ ƿǆƒ ما يƬبǊ الغƿب والتمرد والƆورة الممزوجـة بالƎحتاـار والƎǃǃتاـام وǊي المرحلة التي تƿعǼا ǀيها ǉǋǊ الƾƬيدة ؛ حيـث تبلـƸ ƫـدمة الـƎƬرƐ Ɔروتها مƇ ƐǇ والتوتر ؛ وǊǌ تتعاد التجربة الوجداǃية ؛ وتبرƎ ƳƬرة ǀي ƫورتها وماƫ دǊǌ بمهارة ǀǼية ؛ حيث ترمـز ǃـازƃ ǃـسها ولǀتاǊ ـƐ "**بالحƜǆرية**" ؛ وتتƥيƺ ǇǄهما يحǼراǇ الƿر بحاƐǇ حبهما الƋƒ ƿـƐǌǆ ǌǊ ؛ ƃ لاد دǼǀǃا حيا ؛ وباي تحت الƆرƋ يǼتƲر قدومهما ؛ بعد المـوت ليعيـد ǃليǼǊ الحياة ؛ ويمر الزماǇ ؛ وتموت الƎƬرة ؛ ويباƒ التاƒ وحيـدا يواƫـƺ البحث والحǼر ǀي حǼيǇ وحسرة ؛ ولكǼǊ -و ǆǀسǊ- سيحǼر ǉǋǊ المـرة ǀـي جسم المحبوبة وƎروقها :

---

(11)- ǃǄار ƃ المǗئكة ؛ قرارة الموجة ؛ ديواǇ ǃǄار ƃ المǗئكة ؛ مƞ 2 ؛ Ʒ2 ؛ بيروت ؛ دار العودة ؛ 1979 ؛ f 324 .

سيمر وتحفر عيناه ركام الجليد

في الأرض في عروقي دمه [12]

وبهذا التحليل لما تقدم من ما فهمه بعض الدارسين [13]، من أن الموقف من الموت الذي يبدو على مستوى الأسطورة الحضارية يحترق مهيئة حضر الأبور للموت، ومن لم يستسلم من الموت، وتستخدم قصيدتها الضمير المتكلم الجمعي أحيانا، ثم ضمير المخاطب غالبا، ثم يليها تمددت إلى تولد العناصر الأسطورية بروية سردية حكائية، لتعبر عن الخيال والعناصر التعبيرية عن تجربة الألم والأمل تظهر تحولاتها، وتحقق الإحساس المعاصر، وقد أتاحت لها العناصر قدرا من التعبير الدرامي الموضوعي، وابتعدت بها عن التعبير الغنائي المباشر في صياغة تجربتها الشعرية .

ولذلك من توظيفها للموروث الأسطوري بشكل إيحائي، قد عمق من تجربتها كما تظهر في قصيدة " **سيزيف** " **أو** " **تموز وعشتار** " المستوحاة من التراث اليوناني والبابلي وقد نجحت الشاعرة فنيا كما نجح الشعراء المعاصرون في استخدام الإشارات الرمزية والأسطورية واستثمارها في خلق الأجواء الموحية والإيحاء الرمزية الغامضة مع نزوعها الشعرية، في لغة شعرية ترقب تموجات النفس، وترصد كل الانفعالات العاطفية والوجدانية الموجودة في أعماق الشاعرة، وقد كانت غايتهم في ذلك ما يلي :

---

[12]- المصدر السابق، ص 324 .

[13]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ط 3، بيروت، دار الفكر العربي، 1978، ص 360 .

أولاً : الPروط مLJ المستوى الغنائي الذي Ü يĴ Ǐ المـستوى الـدرامي الموضوعي [14] الPعرǾ لاLJحواĵ Ü LJ الاعتاد LJ لالازاا في ق ـ ţ يدتها الـسابقة وفـي ǖيرLJ مLJ الازماLJ الPرǍ التي سLJعرضها في الǾ ţ Ǿ Ü قد حاا ـ ت LJ ـ LJ المستوى المعتبر مLJ التعبير الدرامي Ü حيLJما ضمات تجربتها الوجدانية الذاتيـة ومLJحتها بعدا LJسانيا ضاما Ü بţ يغة Pعرية موحية Ü امتزجت فيهـا ضLJ ţ ـ ر السرد بعLJ ţ ر التţ وير الPعرǏ .

ثانيا : إثراء وتعميق المعجم الPعرǏ Ü وتوسـيǾ دائـرة التعبيـر وتţويرا Ü وLJو ما ǖحLJLJ في الاţ يدة المـذكورة Ü حيـث تحـوǾ ضـمير المتكلم Ü وضمير المPاţب Ü وLJعاǾ المضارǓ وLJعـاǾ الأمـر Ü والتكـرار LJ Ǐ LJكاPǾ سردية قابلة للاوباLJ و التوحد Ü وţ ارت الاţ يدة وحـدة سـردية درامية مكثفة متلاحمة Ü تجمعت فيهـا مجموضـة مـLJ المكوLJـات الـسردية والتعبيرية المتكاملة Ü وPكLJ ضLJلها LJ الţ ورة الدرامية المعادة بعLJ ţ ـ رLJ المتعددة Ü ضمير الغائب ضمير المتكلم Ü ضمير المPاţب Ü ضمير الجمـǾ ومLJ LJ الPبكة السردية Ü كاLJات الاţ يدة تتغذى بناء وتعبيرا .

ثالثا : التعبير ضLJ بعض المضاميLJ التي ţبحت مطروحة ضLJ Ǐ الţعيد الاجتماضي كمضاميLJ الالق والحيرة والاغتراب Ü والتـي اجتاحـت الـPاضر المعاţ ر بظرياة درامية بعيدة ضLJ التاريرية المباPرة Ü لأحداث تتوازLJ مستمر بيLJ العالم الاديم والعالم الجديد LJ لاحتواء تلا الţ ورة العريضة مـLJ العـام والظوǏ التي تكوLJ تاريخ المعاţ ر . [15]

وتمتد LJ LJ ذه الţ ورة الدرامية إلǏ ضالم إLJ فÜ الإLJـسانية لتجـسد ǖدق الاLJفعالات التي تعترǏ الإLJساLJ في حالات LJفسية معيLJة Ü كتلا التـي ضبـرت

---

[14] - LJ Ü داود Ü الأسطورة في الPعر العربي الحديث Ü الااLJرة Ü مكتبة Ü ضيLJ Pمس Ü f 245.

[15] - Pكر Ǐ ضياد Ü البطǾ في الأدب والأساطير Ü 2ط Ü الااLJرة Ü دار المعرفة Ü 1971 Ü f 164.

ƺǼƬŏ ƆƬƿŷƽ ƨƃƹŰƄƗ Ø ƳƺǼƽƗƽ ƮǼƬŏ ƳƫǼƽ ƫƷƯƿ ƃǍƽƸ **ƍ "ƆƬƺƆƸƽ ƆƬƺ ƁǼƃ ƬƸ ƿưƿŏ "** ƵƿƚƧ ƆƵƃƿƷƨ ƆƬƃƬƹƽƸ ƔƿǼƃ ƵƮƆ ƆƬƃƫƱƽ ƁƬƿ ƆƬƨƫƃƹƯƿ ƹƗƫ ƆƬƃƫǼƬƿ ƆƬƲƆ ǼƗ

ƳƳƹƆƬƺ Ø ƳƿƹǼƬƫƺƿƫ ƳƆƬƨƿƽƸƹƆ ƆƬƗƿƯƸ ƹƬƿ ƆƬƫƽƸƸƹ ƆƬƴƿƽƸƿƃ ƆƬƴƿƽƸƿƃ ƆƬƗƿƯƸ ƆƬƿǼƃ ƽƆƵƃƽƆƹƸƆ ƍƍƆƬƺƆƿƫ

ƆƬƃƫǼƬƿ ƴƫ ƃƽƹƆƵƃ ƆƬƃƫǼƬƿ ƆƬƨƫƃƹƯƿ ƆƬƨƫƃƹƯƿ ƳƳƿƹƿƿ Ø ƆƬƿƿ ƸƿƽƶƿƵƿ ƴƿ

ƨƃǼƿƶƃƿ " **ƬƬƳƳƬƆƶ ƳƆƬƃƳƽƸ** " Ø ƳƆƺƫƆƶƿƫ ƆƸƿƺƆƸƿ ƳƿƳƶƫƆ ƴƿ ƨƿƨƿƵƿƿƆ : "

ƆƬƸƆƗ ƳƆƬƃƆƽƳƫ " Ø " **ƍƿƬƬƆƬƿ ƵƶƳ ƆƬƨƸƿ ƆƬƃƿƶƆƗ** " Ø ƆƬƿƿ ƳƽƫƿƿƵƿ ƴƿ ƃƫƆƿƿ

ƆƬƺƽƶƿ ƳƿƆƿƳƃ Ø ƳƿƆƬƿ ƆƬƳƽƿ ƆƬƫƽƆƸƿƿ ƴƿƿƆ ƸƬƿ ƆƬƳƽƿƆƬƿ ƆƬƿƿƃƿ ƳƴƿƆƬƽƿ

ƆƶƿƆƶƿƆ ƳƸƳ ƸƿƸƳƳƿƿƆ ƆƬƿƽƿƿƿƆƬƿ ƆƬƿƿƽƿƿƆƬƿ : "**ƬƬƳƳƬƆƶ ƳƆƬƃƳƽƸ** " ƳƳ " **ƿƿƿƽ**

ƆƬƳƆƵƿƆ ƆƬƃƿƽ " ƸƸƆ ƶƿƬ ƆƬƿƶƽƿƃƿ ƆƬƫƽƆƸƿƿ ƳƿƿƳƆƿƿ ƽƿƆƿƿ ƿƿƃƿƽƿƽƿƿ ƳƃƵƆƃƿƿƿ Ø ƿƸƿƿ

ƿƆƬƿ ƆƬƿƃƿƿƿƿ ƆƬƿƳƆƿƿ ƆƬƸƸƿƫƿ Ø ƃƫƆƿƿ ƵƸƳ ƆƬƿƶƽƿƃƿ ƆƬƳƶƫƆƵƿƿ Ø ƿƸ ƿƿƆƫƿƆƿƿ ƶƿƵƸƆ ƿƃƬƿ

ƆƬƽƳƳƿ ƴƿ ƿƿƫƿƿƿƆ : " **ƿƶƿƿƿ ƆƿƳƿƿ ƶƿƆƽƿƿƿ** " ƳƳ " **ƆƬƸƆƗ ƳƆƬƃƆƽƳƫ** " Ø ƿƿƆƃƿƆ ƿƆƬƿ

ƆƬƵƿƆƿƿ ƆƬƳƶƫƆƵƿƿ ƆƬƿƳƴƿƿ ƃƿƳƽƿƿ ƆƬƸƳƶƿƿ ƆƬƸƿƃƽƿ ƆƶƿƆƵƿƆ Ø ƳƃƬƿƶƿ ƿƿƽƿƽƿƿƿ

ƿƿƆƬƃƆƿ. ƶƿƵƸƆ ƿƿƆƿƃ ƸƵ ƶƿƃƿƃƿƆ ƿƿƳƽƿƆ ƆƬƿƆƿ ƆƬƿƿ ƺƳƽƿƿƆ ƸƿƃƿƸ Ø ƳƆƬƿƿ "

ƿƿƿ ƿƸƽƿ ƆƬƸƫƆƽ ƗƸƿƿ ƆƬƿƽƆƽ "[16].

ƆƬƆƬƿƿ ƿƳƿ ƆƬƿƿƿƿ

ƳƆƬƆƿƿƿ ƫƿ ƆƬƿƆƿƿ ƳƆƬƿƆƿ ƆƬƽƃƿƿ

ƳƆƬƿƆƆƬ Ø ƆƬƃƿƿƿ Ø ƳƿƆƬƿƆƬƿ ƿƿƿƿ ƬƳƵ ƆƬƃƶƽ

ƳƿƃƆƆ ƬƵƆ ƆƬƬƳƵ Ø ƳƆƬƃƶƽ Ø ƳƆƬƃƫ ƆƬƸƵƿƿƽ [17]

ƳƃƿƆ ƆƬƳƽƿ ƆƬƸƳƶƿƿ ƆƬƽƆƸƺƿ ƶƿƚ ƿƿƶƳƬ ƴƿƿƆ ƆƬƃƶƽ ƆƬƿ ƽƸƺ ƆƬƆƬƿ ƆƬƶƃ ƆƬƿƿƽƿƃ ƳƿƿƆƬƿ ƆƬƿƿƆƬƿ ƳƿƿƿƆƿƿƆ ƆƬƿ ƿƃƽ ƺƳƽƿƿƆ ƆƬƿƿ ƿƳƿƿƿƆ

[16]- ƵƆƺƿ ƆƬƸƬƿƿƿ Ø ƿƿƿƽ ƆƬƳƆƵƿƆ ƆƬƃƶƽ Ø ƫƿƳƆƵ ƵƆƺƿ ƆƬƸƬƿƿƿ Ø ƍ 22.

[17]- ƆƬƸƳƫƽ ƆƬƨƆƃƿ Ø ƍ ƍ 23 Ø 24.

بمTهد ﻟﺍﻟﺮﻛﻴﺮ Ü يȒ ورǓ ﻟﺴﻮ جو ۡﻲ Ǔ التعبير ﺃﺩﺍĆ ورﺍﻟ يتȒ Ü الجميȳ ﻹﻟﻟﻐﺘ Ǔﻟǭ
ﺍﻟﻢ السيزيۡﻲ ﻴﺤﺎĆ Ǔ ريحا Ţ ﺓ Ü حينما امتزجت ﺍﻟﺴورة بالواقȳ وع ـ دت
بعدا ﻣﻦ ﺍﺑﻌﺎﺩ التجربة Ü Ǔ يمكﻦ معﻪ تمييز ﻣﻬǓ ﺍﻟـ Ţ وت ﺍﻟﺴﺎﺳـي ۡـي
ﺍﻟﻘ يدة Ü الحبيب Ü ﺍﻡ الحﺘﺎر Ü ﺍﻡ ﺍﻧﺎﺯﺍ ﺍﻡ جميعا ﻟﻬﻨ Ǔ ﺍﻟـﻪ لـم يعـ د
ﺍﻣﺎﻣﻨﺎ ۡﻲ ﺍﻟﻨﻬ المTهد سوǎ حﺘﺎر يحۡر ويȽ يحۡـ ر Ü ولكـﻦ ﺍﻟـTﺎﻋﺮة Ǔ
تسمعها Ǔ ﻣﻦ ﻟﺘﺪ ȳ سردﻩ وﺍﻟﻜﺮﺍﻧﻬﺎ Ü وبيﻦ حركة الحﺘـار وﺍﻟـم الـدﻳﻨﻪ
ﺍﻟﺘﻘﺎﻋﺮة Ü يتعمﻖ السياﻕ الدرامي وتزيدﻩ ﺣﻌﺎȳ الحﺘﺮ Ü وحركة الزمﻦ Ü ﺗـوترا
وﺍﻧﺘﺸﺎﺭﺍ يعكȈ حركة ﺍﻟﺘﺸﺎﻝ البȒيĆ Ü وﺍﻟﺘﻘȳ الدائم الـﺮ ǐ يجتـﺎﺣﻪ الـTﺎﻋﺮة
الباحﺜﺔ ﻋﻦ ﺍﻟﻨﺠﺎﺓ وﺍﻟﻔﺮǓ ۡ عبر ﺍﻟﻘﺎﺭﻳﺔ الـTريȒ الـسرد ǐ المعا ـ د Ü ﻋﻤﺎﺗـﻪ
ﺍﻟﻘ ور الجزئية الموجودة ۡي ﺍﻟﻘ يدة **"و نﺎﻛﻠﻚ دفء الشتاء ونقطـف ﺍﻟﺰﻫـﺮ الربيȽ ، وعيناك تعكȊ لوﻥ البحر ، ويبقǎ لنا اللوﻥ ...."** ﻋﻦ ﺍﻟﺘﻘﺮ ﻟﻨـﺎ ﻣـﻦ
ﺍﻟﻘ ور التي امتﻘ ت قدرا ﻣﻦ ﺍﻟﻔﺎية السرد وﻟﻜﻨﻬﺎ ﻣـﻦ ﻣـﻪ الواقعيـة الـسردية
اليومية .

وبﺍﻟﻠﻚ جاĆت ﺍﻟﻘ يدة ۡي Ţ ياȢة سردية Tعرية Ü ﻣﻬﺎﺭﺍت ﺑـالتعبير
الدرامي ﻋﻦ الحﺘﺎريﻦ Ü وما يȒﺭب ۡي وجدانهما ﻣﻦ حيرة وقلﻖ .

وبهﺍﻟﻘ ياȢة تعد قﻘ يدة " يحكﻲ ﻋﻦ حﺘﺎريﻦ " ﻧﻤﻮﺟـﺎ دراميـا
معتبرا يكTȤ ﻋﻦ ﺗﻘﺎﺑﻞ التجربة الكلية بﺄسلوب موȭوﻋي Ü يبتعد ﻋﻦ الغنائيـة
المباTرة Ü ويلتحم بالموروث الرمزǐ و ﺍﻟﺴـورǐ ۡيتـﻔ ـ ﻣـﻦ ﻋﻨﻬﺎ Ţ ـ رزا
ﺍﻟﻴحائية TكǓ تعبيريا يستغرﻕ ﺍﻟﻘ يدة ويلﻔﻘ ها ۡي Ţ ورة بنائيـة دراميـة
متميزة .

ﺛﻢ تنمو التجربة الدرامية ﻋﻨﺪ ﺍﻟTﺎﻋﺮة ﺍﻧﺎﺯﺍ باتجاﻩ المعاناة العامـة
وتجعلنا نحȈ ۡي ﺍﺣﺰﺍﻧﻬﺎ وﻫﻤومها ﺍﻟﺨﻘ ة Ü ﺍﺣﺰﺍﻧﻨﺎ وﻫﻤومنا Ü حينما تمزﻟﻬﺎ
بيﻦ ﺍﻟﺬاتية والجماȭية ﻋﺒﺮ ȝرار ما نجدﻩ ۡي قﻘ يدتها : " ﺍﻗﻮǎ ﻣـﻦ ﺍﻟﻘﺒـ ر "
التي Ţ درتها ﺍﻟTﺎﻋرة باولها ((يوم 1973/5/5 Ü انبعث Ţ وت ﺍﻣﻲ مـسجǓ

ƦـǼƞ ، ǃـǾǽ ǁȇƢيـƬـǽ وتها Ƭ ǃȅǼǃ5 ǁǐ بعد ، ǀǸǻƬعر تاǀي وǀǸي ƾƢيـƬ ǄȂǽ وǉاتها Ƭهيدة سنة 1953 ، ودǉǼتها ǉي ǀǼادǁ))[18] ، وǁƔ ǁǿƽ ǁǀƦ التـسجيǁ الحي ǁƦǺ ǃǻزالت تحتƾƥ ǁǃƬǽرة ، ƢǼيها الحزǁ ǁـǾ مرقـدǃ بعـد ǁǐ اǀبعث Ƭ وت ǁمها بعد ǁƾو عياب ، وتحوǁ موتها ǃǆǽ Ƭـهادة ، ǃǆǽ رمـز للƬهادة ، حيǼما تƬƥ ǁƯ ǁǼǀ ǁƦǃǀا ǁƦǀيـƦǁ استـƬهدوا دǉǾـǁ ǁـǽ ǁـǁ ǁƦرǀا والادƩ ، ويƦǁǁ يتعدد الƬ وت الوجداني ǉي الاƬ يدة ، ويƬ ير المǉرد جمعـا والا f حاياة ، والسرد لغة تعبيرية درامية ، والƬ ورة تجسيدا ǉǼيا موǁǽويا ǁǁǀ التƬكيǁ الدرامي المعاد ، وبتعدد الƬ وت ، وتǼاـو ǁ التجربـة وتعـدد ǀǸǼ ǁǁǀ ، يتكرر المƬهد وتتعدد المƾساة كǁ يوم :

Ƭ وت ǁمي ǃƬ داǉǼا كǁريǁ التراب

ǉي مروǁ ǉǼسƾيǁ ، Ƭ وت اǀسياب

لجداوǁ مغمǃ ǁǾليها مǁ العƾر Ƭ وت اǀسكاب

× × ×

كǁ يوم تموتيǁ ǉي الادƩ ، كǁ Ƭ باǁ

ياتلوǀǁ ، تǼاǁǀ ƢƔبار موتǁ سود الرياǁ

تساƾيǁ Ƭهيدة

ǉي اǁƬعاب الاريبة واǁƾرقات البعيدة

ترقديǁ مǁƔبة بدماƔ العايدة

تاعيǁ بǼاǼبƩ مƔǽǼة بالجراǁ

---

[18]- ǼاǀزǁǁǀاǀمǉǼئكة ، لاƬ ǉǼة والǀورة ، 1ƾ ، بيروت ، دار العلم للمǉǼيين 1978 ، f 58.

وتهيميLJ ƱɱƟă Tريدة

ƽي دروب الƱǚم وحيدة

تسكلǀيLJ جراƟ الاƮ يدة

x x x

ƽǀƤيام البريئة يا Ʈ Ƨ سكاǀنها وتباƟ

والجراƟ التي ǀƪTƽت حƿرتها جراƟ

والدموƔ الاديمة تغسلها

كǇ يوم دموƔ جديدة

ƤسƐ الدمǇ Ü ƿLJ الƤيام ƵǀيدƷ

× × ×

و ƿحساا , ƿمي Ü ƽي قبراا العربي الحزيLJ .

ƽي الƘرă الƗجǀبي Ü ƿحساا ترتعديLJ

تدƽعيLJ الردă ƽي Ƶǀاد وتǀاƮبيLJ

يستحيǇ تراباا ƵƮl ƽة Ü يƮبƠ الياسميLJ

ƽوƾ قبراا لغما يااتǇ

وƵƱɱاا تƮبƠ تكبيرة وقǀابǇ

وقƮائداا المحرقات تهز كرă الحاميLJ

تǀهƯيLJ مLJ الابر ƹاƯبة تǀهƯيLJ

ǉǋ ƢŶǈǍǐƫ ǃ تǊǆو المروǃǃ Ù وتعلو السǍǊاǃǍ

وǇƬǇ رجƴ ƢعرǈƢ يورƼ ǅ ƫǆ ǉǉ الجليƴ

تǊǊƯ الاǅ Σ Ù تزǅƨ ǊǊƯهارǊا يستحيƴ

ƫمتǊǊا ƤǊجرا Ù مدƻعا و ويƫ ير الǊƤǊيƴ

لهبا زاǇحƻا ويǍاǍتƴ [19]

وبهǃƦ التاǍǊǍ بيǉǉ موت اǆƕم Ù و تجددǋا كǋƴ يوم , يتجدد معها الحـ Σ

المƾساوǇ الاومي كلما رƕت الوƾǉǉ يتهاوǎ ويǊهـار تحـت ƯƳ ـربات العـدو

المتتالية Ù ومǊƻارقة التي يƫǊعها العدو ƻي كǋƴ حرب Ù ǋǋ الǊƫǊ ر وǊحـǉǉ

الƳحايا Ù ǋǋ الƻوز ولǊا الهزيمة Ù ƫتعƢƴ الاƫ يدة مǉǉ الداǉƤ وتǊاـƻتƯ اǆƕم

ƻي قبرƦǊ Ù ƻيجتاƟ Ƴ بها الƢديد اƬƢǍرة والوƾǉǉ Ù ويتحوƴ الحـديث ǉǉـƬ

اǆƕم ǃǉ Ǉ الحديث ǉǉƬ ƻلسƾǉǉي Ù ƻتƫ ير اǆƕم رمزا لكƴ Ƣهيد يساǍƾ ƻي ميـدان

الƢرƨ والƻداǄǍǃ وبهǃƦ التكاƱر الوجداǊي والتƢǍǋي الـƫ ورǇ المǊاـƻتƠ Ƭـ Ǉ

اƟوار التجربة الاومية Ù يƫ ير الموت الƻلسƾǉǉيǊي برمتǋǋ موتا ǆƕمهـا Ù وموتـا

ƻلسƾǉǉيǉǉ Ù ولكǉǉ اǆƕم ƾ تموت ǆƕǊها ƫ ارت Ƣهيدة .

وƬǉǉ ƾƼريǉǉ التوƨǍǊ الرمزǇ ƦǆǇ ƻيƯƳ ƬـǇ الاـƫ يدة جـوا

ƾǉǉوريا Ù تتجدد ƻيǋǋ الحياة كƴ يوم مǉǉ ǉǉƤ ƴǓ ǋǋǋǈ السلسلة مǉǉ الرموز التـي

تدƬǇ ƴ الƤورة والغƯƳب Ù الابر رمز للعدو الجاƱم ƬـǇ ƻلسـƾǉǉي Ù ولكـǉǉ

وراǄǍ ǋǋǄǋ مƢǈǍد العƳام والحجارة Ù التي ƫ بحت كالاǊاديƴ ƻي يد ǄǍǊǊǊ الحجـارة

وتستمر الاƫ يدة بهǃƦ الƆمتǄǍǓ التعبيرǇ الرمزǇ Ù ƻتمتƐ معها ƫ ور الاƫ يدة

ويتعمƼ بǊاǋǋǈǋ الدرامي Ù وƬبر ƦǋǋƦ الحƢد التعبيـرǇ المكƱـƨ Ù يǊاـƢƏ ƦـǋǋƦ

التƢكيƴ الدرامي المعاد ƻي الاƫ يدة Ù ƬǇ كƢƴ حكاية ƾǉǉـوريـة Ù حكايـة

---

[19]- المرجƴ السابƼ Ù f f : 58 Ù 59 Ù 60 .

الم التي ماتت مبكرا حادت لكنها ولكنها حادت مع جديـد حيلمـا انبعـث وتها في مرول لكيسلا الجداوى ومير الرحلة تعمـل الموقـ الدائي واتسع معنى البعد الانساني للامية الفلسفية وما يجعلنا نجـزم بان التجربة الوجدانية ببعديها التي والعام قد تطورت تطورا ملحوظا يعد التعبير عنها ملمحا فنيا بارزا في صور الـ ـر الصورة والاقتصادية العدو حيلما تعير فلسفيا في البنات التي تنام على داب حيلي ناز بعد كانت نازا بنلتا امها فلسفيا :

والقبلة السمراء رام الرقود مهد

يرتب حرزا الدموي

والحزن حوى الورد رة

مواوي

موت

قسما ولو ابلي حناياتي بالمدامي

وهغت واا الادحار

ساحاتها دوني ملعة يعز مرتها الوتر

كيف الوتر

والليل يتلنا وتجرا السيوف

تتساقط الحلم ميتة وتنكسر الحلول

وتPوالي الأيام

تسامل مالĹ ýŭP ƉƮابعي حتĬ الƮ وƮ ýو[20]

وقد قادنا ƢƦǊ التطور الدالي ƺاĬ المداحاĬ الƮ وƩي Ü الـƦĬ يتكامـý ƩيƢ الجسد والروح Ü مال ýŭP الأستغراƾ الƮ وƩي ƦƐĬ يلتƮ ر ƛƻـĬ الحيـاة Ʃي قƮيدة ƉرPă بعنوانƢ " **الماء والبارود** " حيث جاءت ƢƦǊ الاـƮيدة وقـد ƉƨƜƱƢ التقابý بين الحدث التاريPي Ü ǒر ƋمƢ الجناود الƴائعين Ʃي Ʈ ـحراء سيناء Ü وانƩجار البارود Ʃي مواسير الماء المدƩونة تحـت الرمـý Ü والوجـƢ الديني و الرƏيا الƮ وƩية الأستTراƩية للغƢ الاادم Ü ومال ýŭP استلهام تجربـة الƮوƩ ý- ƾƛمايƻ ýƻƢالسلام- ومƉƢاجر Ʃي ƱابƢر الزمان Ü ومـن ƢـيƢن الوƴعين المتTابهين Ü ƋمƢ الاتý والƮبر الناƩƦ Ü وƴý الجناود Ü و وƴـý الƮوƩ ƾƛمايƻ ýƩي Ʈ حراء قاحلة Ü وƩي واد قƩار Ů توجد ƋـŭƝ ǹاديـة و Ů حياة يانƋTǊ ƢƛاƦƢا الƮ ورĬ .

وƬƦمية ƢƦǊ الاƮيدة وƻماها وƌرائها Ʃي التعبير والبناء Ü ƮƦتوقـƛ ƢƦƦƣƻ بالتحليý وƢƛƦ للƛT ƢƦǊ الناƢلة التعبيرية الدرامية المميـزة Ʃـي Tعر ƛƢزاƢ المƞئكة Ü التي قلنا ƻنها بƏنها تƛTý Pروجا محدودا ƛƻĬ الƮريـة الغنائية Ü ولكنƢ ƌرĬ ونƻوي مال حيث الموƛƢ الTعورĬ Ü وتƮـور التجربـة الTعرية ƻƢƦƦ :

اĦ ƉكبƝر

اĦ ƉكبƝر

ƬتاƩة الƢƦƞا Ʃي سيناء تبحر

---

[20] - ƛƢازƢ المƞئكة Ü يغير ƉلوانƢ البحر Ü ƍ ƍ 102 Ü 103.

ﻣﻠﺍ موجها تسيý ﻓﻲ الʈ حراC ﺍﻟﻬﺮ

ﺍŸ الكبر

رﻣý .... وريƠ تزﻓر

وبƠﻠﺍ واد ساكﻠﺍ معﻓر

وPيمة ʈ غيرة لهاجر Ü وليΣ ﻣﻠﺍ حياة

Ǚ ÿﻠﺍU زادية Ǚ مهد TƵاب وǙ ميازا

"وʈ وتها يهتƵ : ﺇبراNjيم "

يا مغدƾ الحزﻠﺍ و الرﻓة Ü ﺇبراNjيم

وﻓي تراب مكة تبعﺛر الTعر الجميý اﻟTŨار

وقلب ﻣﻠﺍ الحزيﻠﺍ برƵم ﻣﻠﺍ ʈهر

ودمعها ƵﻠĬ مرايا وجهها يﻠحدر

تهيم ﻓي العراC

تجتاز سهوý الﻠار ﻓي NjRولها وتعﺛر

ويكتوĬ ﻣﻠﺍ دمعها المحموم حتĬ الحجر

يوII T ﻠﺍﻠﺍ يموت يا ربي ﺇسماƵيý

وساƠت مغمĬ Ƶليها Ü واﻠسداý TعرNjا اƠويý

ﻓوƾ الﺛرă جداوý سوداC

سﻠاý بعﺛرNjا الهواC

اǛ ǅكبر

الكوǇ حوǉ الǉƱ ǉƱ مبهور يكبر

اǛ ǅكبرǗ اǛ ǅكبر[21]

ǇǪ ǈǨǋǈ اǃا ǅيدة ǃاوم ǅŽǍ مǃارǈة تعبيرية ودرامية ǃرية Ǘ مǃارǈـة كƱاحية وǈƣالية بيǇ وƣعيǇ متƆابهيǇ ƽي اǃمǃ ǉƱاǃاǉ Ǘ وǅǇ مساحة التـƆǃاǊǃ بيǇ الوƣعيǇ تزداد اتساǅا كلما ƫادمǈا ƽي قرǅاة اǃا ǅيدة Ǘ كمـا ǅǇ مـساحة المعاǈاة واǃاǃ ƸǃǍ Ǘ بلغت ǈروتها مǇ التعايد والتركيبǗ حيǈمـا تعاـدت اǃǃمـور وجƽت اǃماكǇ Ǘ ولم يعد ǋǈǈ اǃ ǅمǉ ƽي العǃور ǅŽǍ الماǅ Ǘ وقد بـدǅت ǋǈـǨǈ التجربة بسيƱة ƽي محتواǋǈ Ǘ بسيƱة ƽي وƆ ƫها وتعبيرǋǈ Ǘ ƽجǅات مواقƫهـا السردية بسيƱة كǈǈǈ ƫاǅŽǉ Ǘ ƽيها Ǘ ولكǇ مǉ ǈمو التجربة وƆاـداد اǃǃزمـة واستحالة الماǅ Ǘ حتǃ ƆوǍ ǈǈ الموت ǅǇ ياƣي ǅŽǍ الجميǅǉ ƆǗتد معها حرقـة اǃǃم ǅŽǍ ولدǋǈ الباكي ƹسماǅŽǉ Ǘ وǈǈي تهيم ƽي العراǅ Ǘ وتجتاز سهوǉ اǈǈـار ƽي ǈǋوǉ وتعƃر Ǘ يوحي بتƣلم اǃǅŽرة ǈازاǃ مǉ ǋǈاجر وƹحساسها بƣوجاǅŽهـا ƽكƣǈها حاƣرة معها .

وبهǈǃ الوƆ ƵǃǈǈǍ امتزǃǃ بالسرد Ǘ وبالتƆوير المـوحي المعبـر و باǃاƆة المستوحاة مǇ اǃاƆ ƒ اǃارǆǈـي الكـريم Ǘ قـƆة ǋǈـاجر وابǈهـا ƹسماǅŽǉ عليǋǈ السǃǃم Ǘ و مǇ الǃƤية الديǈية الرابƣة ƽـي ǅمـاƸ اǃاـƆيدة تبرز ƱرياǃǅŽ ƉرياǃǅŽرة ƽي التعامǉ مǉ اǈǃ ƒ الغائـب Ǘ الـǈǍ ǅƱـƽǍ ǅŽـǍ اǃاƆيدة جوا ǈƽسيا دراميا مƣƃرا Ǘ يستǈاد ƽي مرجعيتǃǃ ǅŽǍ قـراǅة التجربـة المستلهمة مǇ تجربة المعاǈاة التي وƆ ƫها اǃارǆǈǇ الكريم Ǘ والتي جاǅت ǅŽـǍ دƽعات ƽي اǃاƆ ǅيدة Ǘ Ʊبǃǃ للموقƵ اǃاƆـƆي Ǘ ǈǪـǍ ǅǇ اكتمـǉ التـƆكيǉ الƆورǍ الǈǈهائي لها Ǘ وحلت ǅŽادة اǃاƆة Ǘ بعد ƱوǉǈƆ اǈتǃارǗ وبحـث ǅŽـǇ

[21] - المƆدر السابƸ Ǘ ƒ ƒ 45 Ǘ 46 .

الماء Ü ǈǁ Ü Ǉ ـ Ǆǈ Ü Ǉ اǈ ـ ǈ و تعـ اǈǉ سـ بحاǈǉ Ü ǈǉ Ǉ المولǇ ǈǉ ýبتهاǈ واǈ Ǉ الدǈǉ ǈǉريǈǉ ǈǉ Ü الماء

وقعت المعجزة وتǈǉجر الماء Ü ǈاستجاب اǈ لدǈǉ " **هاجر** " ، وساǈǉ ماء مـ ǈǉ

جداوǈ ǈǉبة باردة مǈعǈة Ü وحيǈǉ ǈدركت الǈǉǈǉرة ǈي اǈـ ǈيدة Ü ǈǉ ǈǉ Ü

يǈسǈ ǈبادǈا المǈيǈ Ü ǈكما تحاǈ الدǈǉ لهاجر بǈǉ ربها Ü كـ ǈǉ يتحا ـ ǈ

ǈمǈ الǈǉǈǉرة ǈي تحرير ǈلسǈيǈ واǈتǈار الجǈاود ǈي المعركة وǈي سيǈاء .

وǈǉǈ بدǈت الǈǉǈǉرة ǈاǈ ǈ ǈǉرة ǈǈائية Ü ǈم تǈـ ورت ǈǈائياتهـ ا

مǈ البساǈة ǈǈ Ǉ التعايد ومǈ اǈحادية الـ ǈوتية الـ سردية Ü ǈǈـ Ǉ التعدديـ ة

السردية Ü ǈǈ Ǉ ǈǉ بلغت ǈǉ المستوǈ الǈǉي الدرامي Ü ولكǈǈا ǈعتبـ رǈا محـ دودا

ǈǉ حجم التǈور الǈǈسي و الوجداǈي كاǈ كبيرا حاǈ Ü وǈǉ ǈاǈǉ ـ ا التعبيـ رǈ

الدرامي لم يكǈ بحجم ǈǉ التǈور الǈعورǈ Ü ممـ ا يǈكـ د بوǈـ وǈ Ü ǈǉ

الǈǉǈǉرة ǈاǈ ǈ المǈǈئكة Ü كاǈات تحاǈǈ دائما ǈǉ ǈلهجها الغǈائي Ü حتـ Ǉ و ǈǉ

ǈرǈات تجربة درامية موǈوǈية Ü مما يجعǈ رǈيدǈǉ الدرامي ǈي التعبيـ ر

والبǈاء Ü ǈǈ ئيǈ ǈي معǈم ǈǈتاجها الǈعرǈ Ü بالموازǈة مǈ الرǈـ يد الـ درامي

المعتبر الǈǉ يغǈي مساحة كبيرة ǈي الǈريǈة الǈعرية لاـ سياب[22] والبيـ اتي

كما تواǈحǈ الدالة البياǈية التاريبية Ü الǈǈة بتǈور اǈǈكاǈ البǈائية الدراميـ ة

ǈǈد رواد الǈعر الحر.

ǈǉ ǈǉ الرǈيد الدرامي المعتبر ǈي ǈعرǈما Ü لم يتحا ـ ǈ بـ ǈيغة

بǈائية وتعبيرية واحدة Ü وǈǈما كاǈ يعبر ǈǉ حǈورǈا ǈي اǈـ ǈيدة بـ درجات

متغيرة Ü وبمستويات تتاارب كما ǈحياǈا ǈǉ وتتميز كيǈا ǈالبا Ü وبالتǈمـ ǈ ǈـ ي

الدالة البياǈية التاريبية Ü ǈيǈالعǈا اǈǈتاـ ǈ الـ سريǈ مـ ǈǉ المرحلـ ة الغǈائيـ ة

التعبيرية Ü ǈǈ Ǉ المرحلة الدرامية الجديدة دوǈ تǈǈǈ ǈو ǈـ روǈǈ ǈهـ ائي ǈǈـ Ǉ

الǈهǈ الغǈائي العام Ü الǈǉ Ǉ كاǈ يغǈǉ Ǉ الǈǈǈ الǈ ورǈ لتجربة الـ سياب ǈـ ي

---

[22] - آمǈة بلعاǈ Ü ǈبجدية الااǈǈة الǈادية Ü دراسة تǈبيǈية ǈي الǈعر العربي المعاǈر Ü السياب Ü ǈبد الǈبور Ü ǈليǈ حاوǈ ǈدوǈيǈ Ü الجزائر Ü ديواǈ المǈبوǈات الجامعية Ü 1995 Ü ǈ 6.

دواويﻨﻬﻢ اﻟﺸعرية اﻷولى ، والتي تمثل البدايات الوجدانية لهم ، والتي قلنا عنهـا بأنها كانت تتلاءم دعما كبيرا من المساحة الأدبية الغنائية العريضة التي كـان يهيمن عليها التفكير الغنائي بنمطيه البسيط والمعاد.

بينما نلاحظ الطبيعة الدرامية عند البياتي على نحو مغاير ، بحيث تحول الانتقال بدرجة سريعة نسبيا ، ولكنه كان أقرب إلى الحالة الطفـرة ، أو الانعطاف ، مما أحدث تغيرات كمية وكيفية واسـعة علـى مـستوى الرؤيـة الشعرية للبياتي كما تكشف عنه جـل أعماله الشعرية الممثلة كما أن النوعية الطبيعية في التعبير والبناء عند البياتي ، لم تأخذ منحى الطفـرة ص ـورة جامدة ، بل جاءت بصيغ وبدرجات متفاوتة من حيث البساطة والتعايـد فـي التجربة والتعبير معا ولكنها كانت بشكل عام مبررة نفسيا وفنيا ، مما يؤكـد ما سبق ذكرناه ، من أن البياتي كان يتطور نفسيا وفنيا نحو تطور داخـل البنـاء الدرامي ، ولعل أهمه كان رصيدا التعبير الدرامي وفيرا ومن أهمه الوفرة الفنيـة كانت لها امتدادات غنائية سابقة حقا ، ولكنها من حيـث حجمهـا ونوعيتهـا ازدادت بسرعة حينما تجاوز المرحلة الغنائية وانتقل إلى آفاق واسـعة مـن التعبير الدرامي الجديد ، التي انتشر فيها التفكير الدرامي المعاد عنـد البيـاتي كما تؤكدها أعماله الشعرية الحافلة غير أن التجارب الدرامية راحـت تتكامـل و تتعزز فيها أدوات التعبير الموضوعي بشكل واضح وملموس ، ممـا فـتح المجال واسعا أمام القصيدة الدرامية المتكاملـة ، ولا سـيما بعـد الـستينيات حيث نلاحظ مستوى عاليا من التناسق في التعبير والدرامي عند البياتي بحيـث يكاد يخلو ديوان من دواوينه من أنماط التفكير الـدرامي المعـاد ، وبعـضها بدرجات متفاوتة من التناسق والتطور .

ولئن كان البياتي قد حاز قدرة تعبيرية درامية معتبـرة على مساحة شعرية كبيرة وقد كانت منسجمة مع مسارها الفني و التكرار العـام للسياب لم يكن الأمر يسيرا بالنسبة إليه ، فإن السياب لم يكن شاعرا فـذا

وǀلما كاǈ ǀǈساǈǀ ǈاǈǈساǈǀ ǈǈǈǈǈǈ بمعǈǈ ǈ ǈǈǈ ǈورة الǈǈساǈǈ المتǈلم ǈ المǈǈǈي المحاǈ ر المرǈǈ ǈ لم تكǈǈ مجازا ǈو تǈبيها ǈو استعارة ǈ بعبارة ǈǈرǎ الǈǈساǈǈ ǈ ـي ǈعر السياب ليǈ بǈǈǈة ǈ كما ǈǈǈ ليǈ زمǈǈا سرديا ǈǈǈ ǈ وǀلما ǈǈو الواǈǈ ǈǈ الحاياة ǈ ǈǈو الداǈǈ ǈǈǈ ǈǈ يǈǈر ǈǈǈǈǈǈǈ حتǈ الǈǈهاية ǈ ǈǈو ǈورة المـ وت الرǈǈيب الǈǈǈ ǈǈǈǈ ǈǈǈ مستوǎ الواǈǈ بكǈ حواسǈǈ ووجداǈǈǈǈǈ ولǈǈǈ ارتـبǈǈ الموت ǈي ǈعرǈǈ بالغǈǈائية الǈǈاتية الǈحادية ǈ حيǈǈما تهيمǈǈ لغة المـ وت وǈدواتـ ǈǈ ǈي مرحلة تǈبǈ ǈيها اللغة الغǈǈائية ǈǈي الǈǈǈǈǈ التعبيرǈ و الـ ǈورǈ الـ ǈǈǈ يǈǈǈǈ ǈور السكوǈǈ والǈǈǈǈǈǈ ǈ ǈور الǈǈلمة والـ ǈمت ǈ والليـ ǈ البهـ يم و ǈǈباǈ الǈǈجوم وǈرǈǈ الǈǈǈǈ وǈǈ الامر :

ǈحوب الǈǈجوم و ǈمت الامر

ويومǈ ǈي كǈ حلم جديد

ǈحوب الهǈǈ وǈǈ الǈجر[23]

وǈǈي المادة الǈعرية واللغوية والتعبيرية الغǈǈائية التي كاǈǈت تغـ ǈǈǈ المǈيلة الǈǈǈية ǈ ǈǈاد السياب كما ǈرحǈǈا ǈي الǈǈǈ السابǈ ǈ ǈ وǈǈي ǈيـ ǈǈǈ ǈارت تغǈǈǈ الǈǈǈǈر ǈǈǈǈ ǈǈǈ ǈǈر حيǈǈما تǈǈǈǈ ǈيغا تعبيرية جديدة بـسيǈǈة ومعادة ǈ ويǈبǈ التعبير الǈعرǈ الغǈǈائي ǈ تعبيرا ǈعريا دراميا ǈ ومǈǈ رحـ م الغǈǈائية الǈǈǈǈة الرقياة المباǈرة ǈ يǈǈǈǈ الحǈ الدرامي ǈي الǈǈيدة ǈǈـ د السياب ǈ ويتحوǈ ǈǈǈǈǈǈǈ الǈǈاور ǈ ǈǈǈ مǈهد مسرحي حـ ي ǈ يجـ سد ǈ ـ ورة الغرǈǈ وǈǈو يتǈبǈ ǈي ǈǈلمة الليǈ ǈ يǈ ارǈ الموت ǈ وبهǈǈ التـ ǈوير الحـ ي يعبر الǈǈǈǈر السياب ǈǈǈ تجربتǈǈ الǈǈاتية ǈ ولكǈǈǈ يعرǈǈها ǈǈليǈǈا بǈرياة درامية موǈǈǈية ǈǈǈ ǈǈحو مǈǈǈǈ ǈ رǈم ǈǈǈها ǈ ترقـ ǈ ǈǈـ ǈ المـ ستوǎ الـ درامي الǈǈǈǈǈ المكتمǈ ǈ ǈǈ ǈǈǈها تبيǈǈ بوǈǈǈ بǈǈǈ الǈǈرǈǈǈ ǈات الدرامية لم تكǈǈ ǈ ـي

---

[23]- بدر ǈاكر السياب ǈ ديواǈǈ السياب ǈ مǈ2 ǈ ǈǈǈǈǈǈار و ǈساǈير ǈ قǈيدة ǈǈهاية ǈ ǈ 88.

Tعر السياب تكلتا ƒو زيتا Ü ƒو تاليدا Ü وƥلما ƥTƌت 5ي تربـة كاƥـت مƠئمـة لتجربة تعبيرية درامية بƮ يغتيها البسيƱة والمعاـدة Ü وبـƦƖƖ بـدا الـTƵƖر تدريجيا يتƱور مƜ Ʈ يغƕ التعبيرية البƥائية باتجاƥ الƱرياة الدرامية الƥاƕـجة ƠحيƉ يتبلور الموƸ الدرامي بكƴ ماوماتƕ الƥ5ية والبƥائية Ü ƒو باتجاƥ الƱرياة الغƥائية الدرامية Ü حيƥما تƮ بƠ العƠقة بيƜ الواƽƴ والTƵƖر قد بلغـت Ʀروتهـا مƜ التوتر والتعايد Ü 5يرتد ƥƑƅ الƮ يغة الƦاتية الدرامية Ü التي كاƥت الـƮ يغة التعبيرية الدرامية المهيمƥة 5ي الƈترة الƀيرة Ü بعد ƜƉ وجـد الـTƵƖر ƥ5ـسƕ محاƮ را مƜ جميƴ الجهات Ü الواƽƴ يـƱغƓ Ü والمـر Ɠ يـƱغƓ Ü والƖƖ5ـة تƱغƓ Ü و السياسة تƱغƓ Ü ومƜ ƦƕƖ الƱغƓ المتعدد ولد التعبير الـدرامي ومعƕ التعبير الƮ ورƅ Ü وعـدت الاـƮ يدة 5ـƓƆ معاـدا Ü ƒو مـسرحا للتƥاقƓات Ü تاوم ƸƴƼ ترالسƴ الدƠƠت والƀTياƆ Ü مƕ ƸƘƅ اƥƮ هار العƠقـات العƓوية 5ي بوتاة التجربة الدرامية الكلية Ü التي تتمدد 5ـي كـƴ الƋتجاƕـات وتƥ5Ơ ƸƘƅ زƋم معƥاƅ وTعرƅ متƮ ƸƵد Ü يهدƒ مƌقتا ليعـود بـƌكƙر قـوة وسرƸة Ü وƦƕƖ ما يƈسر البƆƱ البسيƱ 5ي التعبير داƋƴ الƥاهƝ البƥـائي الواحـد ƙم السرƸة 5ي التعبير كƦƖƖ داƋƴ الƥاهƝ ƥ5ـسƕ Ü ƒو داƋƴ الƥاهƝ الƀƋر الجديد .

ƜƑ ƦƕƖ التغير الدائم 5ي الموƸ وƈـي التعبيـر Ü Ʊـƴ الاـƮ يدة وتحولت ƥƑƅ تركيبة وجداƥية معادة Ü و برزت ƊƕƝمية الداƋƴ والوجود الـƦاتي والƠTعورƅ Ü وجدوة الƊساƱير "كعامـƴ جـوƕرƅ " وƊساسـي 5ـي حيـاة الƋƥساƜ Ü (24) ƦƕƖ Ü الƋƕتمام بعالم الداƋƴ Ü بعد ƜƉ اسـتƥ5اƦ الƠƸقتـƕ بالـƋاراƖ الواƽƴ Ü يبرز بƙTكƴ واƓƠ ƸƥƦ الTƵƖر السياب 5ي ƥتاجƕ الـTعرƅ الƀيـر ويƦƖƖ ƌƋƦ التƙTكيƴ الƮ ورƅ الدرامي Ʊابعا كابوسيا :

---

(24)- السعيد الورقي Ü لغة الTعر الحديث Ü Ʊ 3 Ü بيروت Ü دار الƥهƓة العربية للƱباƸة والƥTر Ü 1984 Ü ƭ 155.

جيكور لمي Ʀǚامي وانƱƯي ƵƞǼي

مǺ ƱيǼǾƅ Ù واǡسلي بالجدوǯ الجارǽ

قلبي الǀǽ كاǹ شباكا ǟǴǨ النار

لوǗǽ يا وƱǼي

لم تلƾ ǖوتارǽ [25]

ويمكǺ ǖǹ ǻƾǼǲب بعيدا ƳǼǳاǯ : ǝǺ المشهد الدرامي المعاد ƴي شـعر السياب ǧǿو مـشهد الموت الǀǽ يتحولǾ ǙǳǨ ǇـورƧ درامية مƘسـوية ƷǾǴƬ ǇـراǝǾ العǚام والƪƺيǼǳ Ǻ وبƇ يغة رومانسية ǟنائية ǧاƴƬة Ù يǢƬـب جيكـور مǺ ولƬǼǷ ǾǈǨƳ Ù ولما تاوم جيكور بتجميǯ المتǼاƯرƧ وƦƴـǼǟ ǾƬاƬǘالممزقـة لتاǇدƽا مǺ الكƪƺ والƪǴيǺ Ù يتجدد الƤعǯ السردǽ ƴي الƬ ـǈيدƧ ƴيƘـƻǽ ƨـǌ ǟǽ ـكǚ سرديا دراميا ƆǡƷر .

وبهƦǳا الǈياǡة يتولد مƾƸǻ الدراما ƴي الƬ ـǈيدƧ Ù ويƬƣـǾǴ الحـǆ الدرامي ƴي الǈورƧ الƤعرية Ù وتتحوǯ مǺ Ʊبيعتها الغنائية المباƬƧرƧ لتƟǈير ƧǖداƧ تعبيرية موǆǓية Ù تƾǳǨǳ ǝǺ الرǡبة الدƴيǼة الرابǆة ƴي ǖƦǳماǯ الـƬƤر الرǡبة ƴي الحياƧ Ù والحنيǺ ǙǳǨ الƳƯولـة البريئـة وǆـǼǟ Ǻ ريـǯ الرمـز والǗسƳورƧ Ù يتولد Ʀǳǳ التƤكيǯ الدرامي المـƬƢǯ بهـƦǳا الƗحـساǆ الƢاǝجǯ بالموت Ù وǖƬǈƦǻ ǧو الǈورƧ حينما ǇارƦǳ ƪتا درامية Ù و الـƦǳات ǇـارƪǈǷ رحا للǈورƧ ǩƦǳ ǇراǟǈǷ Ǻ وǓالـƦǳ Ù والتناǝƪƿر وبهƦǳا التƤاǖƦǳ Ù يƬƤǯ الموت والحياƧ Ù يƬƤǯ التƤاǖƦǳ المعاد ƴي الƬǈيدƧ Ù الǀǽ يجسدƽا ƦǼǳ التـƤكيǯ الدرامي :

---

[25]- بدر شاكر السياب Ù ديوان بدر شاكر السياب Ù م2 Ù المعبد الغريƾ Ù قǈيدƧ : ǧǴيƿǖ جيكور Ɣ 186.

كЍ ǈǐ Ǒوردة السماƇ

تتǙ ƩدƹƸ الدم ƹي ƺروقي والكواكب ƹي دمائي

يا ƱǊلي الممتد حيǈ Ǒموت Ű يا ميǚƚد ƺمرƽ مǈ جديد

حيث المسيƟ يǎƱǍ ليƩ يموت Ǒو يحيا ....كƱǎ

كيد بǚ ƺ Ʃب Ű كهيكǎ ميت Ű كحƲƽ ƽ الجليد [26]

ومǈ التابǎ بيǈ الƩ ƩǈǄور بƩ ƹة مكƹƿة Ű "يا ƱǊلي الممتد حيǈ Ǒموت " و "يا ميǚƚد ƺمرƽ مǈ جديد " Ű تƪƩƊ ǆǊǁ المƤيلة الدرامية الجدليـة المركبـة ƹي Ʃعر السياب Ű يستǊدƹ الواƾǎ الوجداǊي المعاد Ű وتغـǋيها جدليـة التحـوǎ ورƷبة الƪƺƩر ƹي التجدد والبǙƇ Ű وبهǋƌ الƳرياة الدراميـة تتـƩǎǄ Ʃ ـور الƩ يدة وǑدوات التعبير ƹيها Ű ويƤǋƌ التƩكيǎ الƩور ƽ الجدلي الǙـائم ƺǈـƽ التابǎ والتǊاƱر والƩرا ǳ Ű بيǈ المƪƺƩر و المواƾƨ والǅحداث بيǈ الـƩ ورة والǅواǈ Ű ǅǋǆ الǅمتداد الواسǎ ƺǈƽ الƤريƳة الـƩعرية لƀـسياب Ű وǈǁ ǋـǆ الǅمتداد Ű يƤǋ مسارا واحدا Ű وǙǊما يتغير Ƴوليا Ű حيǊمـا يƳـغـي الوƩ ـ ƨ السرد ƽ ƺǈƽ التعبير الƩورƽ ƹيكوǈ الǅمتداد ƹƺايا Ű ولكǊـǆ يƤǋـǋ وƲـعا رǑسيا Ű حيǊما تƤƨ الدرجة السردية الغǊائية التاليدية وتاوǎ الدرجة الƩعرية الموحية المكƹƿة Ű وقد قلǊا ǈǇ ǆǊǁ الحركـة الـƩعورية والتعبيريـة المتغيـرة باستمرار لها ƺǚƚقة بالƳبيعة الǊƹسية و الوجداǊية و الƹكرية الƚƚة Ű التي تجعǎ مǈ السياب ƪƺƩرا حساسا دراميا Ű وƪƺƩرا ƷǊائيا حساسا كǋǋǊ Ű مـا يƚـǎ مǈ Ǒبات الǅكƩاǎ واستاراريǊǆ Ǌسبيا ƺǈƽ Ǌحو واƟƲ كما Ű ǆǊǁو الحـƚǎ ƺǈـد الƪƺƩرة Ǌاز ǋ المǚئكة والبياتي Ű وǊǆو موƲوƳ ƽǊمǎ يكǈǁ ƨƩ ƺǊǈǄ الƹ ـƩ ǎ الƚادم بƩيƇ مǈ التركيز و الǅجماǎ.

---

[26] - المƩ درالسابƼ Ű Ʃǁوǁدة المƳر Ű قƩ يدة مرحƽ ƷيǚǊ Ű f 326.

ﻟﻤﺎ ǊǈǊ ǇǄ5 العادة الدرامية 5ي Tعر السياب ǈجد حلها 5ـي معادلـة " **الأنا الآǙر** "Ü وǈǊي المعادلة التي تسهم 5ي تعايد الـ دǕǕات Ü وتـ ستǈيد مـ ǇǄ التزاوǇ بيǇǄ ما ǈǊو حǈǈائي وما ǈǊو درامي ǋم تǈساب البǈيـة 5ـي تـ داǇǊ يǈǈǆي يتǈاحم داPليا Ü لحياǈيا Ü وبيǇǄ ما ǈǊو ممكـǇǄ وما ǈǊو مستحيǇǄ Ü بيǇǄ الǈرادة والعجز Ü تكمǇǄ تǇǇ المعادلـة الدراميـة 5ـي المPيلة الǈǈية للسياب Ü وǈǊي معادلة ǈǈسية Tعورية متغيرة Ü تǈـتǈǋ الTـكاǇ التعبيرية والبǈائية بسرǆة ǋم تستهلكها بسرǆة ǈيǈيǇ Ü مما يجعǇ وتيرة التعبير والبǈاء 5ي Tعر السياب Ü تPǇǆǇ لتǇǇ المتغيرات المكǈǋة والمركزة والـسريعة ǆǇǏ مستوǎ الǈات Ü و ǆǇǏ مستوǎ الآPر كǈǇǇ Ü ǆǈǈي ǆǇǏ مستوǎ التجربة الǈاتية الدرامية Ü ǈو ǆǇǏ مستوǎ التجربة الدرامية الجماǆية ǈيǈيǇ Ü وǈǊو مـا يǈكد الǈرǈية المعتمدة 5ي ǈǊǊ البحث Ü ǈǇǄ ǈǇǄ التعبيـر الـ درامي الـ Tورǐ يمكǇǄ ǈǇǄ يكوǇǄ تعبيرا ǈاتيا كǈǇǇ .

ويمكǇǄ ǈǇǄ يكوǇǄ تǈǋرا بالتيارات السياسية المتǈاǈǈة بـ Tيغها الǈǈيـة والǈكرية المتعددة Ü ǆǈǈ مǇǄ العوامǇ المǈǋرة 5ي ǈTǈة تǇǇ الǈبيعة الدراميـة المتغيرة ((5بدǈ يساريا 5ي ǈوǇ الǈمر وPǈǈ يبتعد ǆǇǄ اليسار ǋم ǈǊاجمǈǈ بعǈǆ 1959))[27] .

وǈǇǈ ǇǈǄ5 دراسة الT يح البǈائية والتعبيرية لهǈا التـ Tكيǈ الـ درامي المعاد Ü تPتǆǈ الTـائد التي تمǈǈǈ5يما بيǈها ǆǏـ ǐ أسـ اس مـ ǇǄ الǈǕPـ تǕǈ والتمايز كǈǋر مما بيǈها مǇǄ التداPǇ والǕTترا ǇǇ Ü واǈǈǈقا مǇǄ ǈǊـ ǈǈ التـ T ور الǈǏ ǐ ي T دǈǈ ǆǇǄ ǈǊǊ التTكيǇ P ǈ T ة Ü ǈǈǈǈǈ ǈحاوǇ 5ي ǈǊـ ǈǈ الـ ǈǈ T ǇǆـPـر الǈماǊǊ البارزة Ü التي ǈعتاد ǈǈها تمǋǈ البǈاء الـ T ورǐ الـ درامي المعاد وǈǊي ǈماǊǊ بدǈت تPتǈي مǈها بالتدريǈ البǈية الغǈائية Ü وتPǈǈ البǈيـة الدراميـة

---

[27] - جǕǈ الPياǈ Ü الTعر العراقي الحديث Ü مرحلة وتǈور Ü 2ǈ Ü بيروت Ü دار الرائد العربي Ü 1987 Ü f 200.

نقيبها من الحضور تدريجيا شيئا فشيئا ، وهو يعني زوالا نهائيا للغنائية ، بل يعني أن الشعر قد يعبر عن تجاربه بأدوات درامية ، ولكنها تجري في سياق غنائي ، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك ، مما يجعل تلك التجارب تتميز بنوع من التفكير الدرامي البسيط من والمعاد .

أما عن أهم تجليات التعبير الدرامي فكانت بدايات التعبير الدرامي ويميزها ظهور تنوع الحوار وتعدد الأصوات والسرد والوصف إلى جانب الإفادة من معطيات الرمز والأسطورة ، ويتطور التفكير الدرامي من حدث وجداني بسيط ، إلى حدث معادل ينمو ويتطور بشكل جديد ، وفي كل حالة ينمو ويتطور الحدث بدرجة تعبيرية وسردية متغيرة حتى يكتمل التفكير الفني الكلي للقصيدة الأحادية عند السياب ليس غاية كما يقول بعض الدارسين [28] ، وإنما هو وسيلة تعبيرية وبنائية في القصيدة ، وهي وحدة التقنيات الفنية التي تتجاوزها الدراسة التفسيرية لها .

وقد كانت قصيدة "غريب على الخليج" ، قد وضعت من الصورة الدرامية البسيطة ، باعتبارها بداية التعبير الدرامي ، ومن أهم القصائد

التالية : "**أنشودة المطر**"[29] ، "**المخبر**"[30] ، "**حفار القبور**"[31] ، "**المومس العمياء**"[32] ، تعد من أبرز القصائد الشعرية ، التي اتضحت فيها ملامح البناء الدرامي الذي تطورت فيها الذاتية والجماعية في إطار بنائي وتعبيري مغاير نسبيا للنهج السابق في ملامح أدوات التعبير الصوري والسردي معا التي تعبر برؤية موضوعية غير مباشرة عن التجربة الذاتية ،

---

(28)- محسن أطيمش ، دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، ص 23.

(29)- بدر شاكر السياب ، ديوان السياب ، م 2 ، أنشودة المطر ، ص 474.

(30)- المصدر نفسه ، ص 338.

(31)- المصدر نفسه ، ص 543.

(32)- المصدر نفسه ، ص 509.

ولكﻨﻬا بـ ﺻﻴغة معادة ، حيﻨما يﺤﺪﺙ التوتر والﻨمو ﻓي التجربة ﺻـﻜﻮ معا ـ دا ، ويمتد ﻓي مسار سرد ﻱ ، يﺤﻜﻲ لحركة الزمﻦ الﺨارجي .

ﻭﻳﻈﻬﺮ المسار السرد ﻱ يﺤﺪﺙ ﺧﻼﻝ السياب ﺷﺮياتيﻦ :

ﺃ – قد يﺤﺪﺙ مسارا ﺧﻄﻴا يبدﺃ بالتمهيد للموﻗﻒ ﺃو الﺘﺬﻛـ رة كمـ ا ﻓـ ي قـ ﺼيدتيﻪ: " **الموﻣﺲ العمياء**" و "**ﺣﻔّار القبور**".

ب – وقد تبدﺃ الﻘ ﺼيدة موﻗـ ﻔﻬا مباﺷـ رة ، دوﻥ تمهيـ د ﺃو مـ دﺧﻞ ﺗ ﺼور ﻱ كما ﻓي قـ ﺼيدته " **المﺨﺒﺮ** " ، حيث يتم رسم الﺸﺨ ﺼية داﺧﻞ الﻘ ﺼيدة ويمكﻦ ﺃﻥ ﺗﺪرﺝ ﺿﻤﻦ ﻫﺬﻩ الﺸرياة كﺬﻟﻚ قـ ﺼيدته " **أنشودة المطر** " .

ﻭﻫﺬﺍ ﻓي ﻛﻞ ﻫﺬﻩ يلجﺄ الﺸﺎﻋﺮ ﺇﻟﻰ التعبير ﻋـ ﻦ تجارﺑـ ﻪ بﺸريا ـ ة موﻗﻔﻴة ، سواﺀ بتوﻇﻴﻒ لﻸساليب الدرامية التﻘليدية الحديﺜـ ة ﺃو بالوسـ ائﻞ البﻼﻏية ، وﺃﺑ ﺮﺯ ﺍﻟﻤﺪرﻙ الواﻗﻊ يتم ﻋﺒﺮ ﺗﺸﻜﻴﻞ واسﻊ ، ويﻌﺪ ﻫﺬا ﺇﻃ ارت الﻘ ﺼيدة ﺻ ورة كلية تتكوﻥ ﻣﻦ ﻋدد ﻣﻦ الوسائﻞ التعبيرية المتﻨاوﻋﺔ ، يﻨﻬﺾ بتـ ﺸكيلها البﻨاﺀ الدرامي وﺷﺎﻗاﺗﻪ الﻔﻨية المتعددة .

ﻭنستﺸﻒ ﻣﻦ وحي قراﺀاتﻨا لﺸعر الرواد ، ومﻦ واقـ ﻊ التـ ﺼﻨيﻒ الﺬﻱ ﺍﻋﺘﻤدته الدراسة ﻓﻲ ﻣﺴاﺭ ﺇﻟﻰ التﺄكيد ، ﻋﻠﻰ ﻓﻲ الﺸﺎﻋﺮ الـ سياب قـ د ﻋﺒﺮ ﻋﻦ تجاربﻪ الﺬاتية ، كما ﻋﺒﺮ ﻋﻦ تجارب جماﻋية بﺸرياة درامية كـ ﺬﻟﻚ وﻫﺬا ما يبيﻨﻪ الجدوﻝ التالي :

الطور و المرحلة	النماذج الشعرية	الزمن	ملاحظات
السياب	المخبر	درامي ذاتي	حوار الهم الذاتي
مرحلة الخمسينات	حفار القبور	درامي ذاتي	صورة ذاتية معادة
	أنشودة المطر	درامي جماعي	
	المومس العمياء	درامي جماعي	تيمة الهم الجماعي
	مدينة بلا مطر	درامي جماعي	صورة جماعية معادة
	المعبد الغريق		
مرحلة الستينيات	من ليالي السهاد 2-1	درامية ذاتية	صورة درامية ذاتية معادة
	[illegible] ابنة الجبلي		

ومLJ ýǔP ljŖNj الǖماǉ الTعرية يمكـLJ LJ ǀ lǉ ـوý Ü LJǫ الحـưور التيŖ الدرامي ﮐي Tعر السياب لم يكLJ واسعا ﮐي المرحلة الواقعية Ü بP ـǔ ƶ الحưور الدرامي الجماƶي ﮐاد كاLJ قويا Ü مما يǡكد حưور الوƶي الﮐكـر ĭ و الǖيديولوجي ﮐي Tعر السياب Ü بǡبعادƷا الǖجتماƶية وتƱورƷا الﮐǖلي مLJ الـدائرة التيةŖ ǫLJ ĭ الدائرة الTمولية العامة .

وǗ Tǁ LJǀ lŖNj الوƶي الجماƶي تحاŁ ﮐي Tعر الـسياب بǡTـكاý وTƸ يţ بǖائية وتعبيرية متعددة Ü وقد TƸ ƶ Ɵ الﮐ ýT السابŁ ƶLJ تƱور قائم ﮐـي التTكيý الدرامي البسيƱ Ü وǖNjو تƱور يعكƩ ǁǁƇ جديـدا بـالواقý و تعبيـرا دراميا ƶLJ Ʊبيعة تǁǁ الŖات الواقعية التي بدǁت تǀǖ Tهر مý الوجداLJ الجمعـي للمجتمý Ü حيرƱ LJǀ lŖNj التƱور لم يكLJ ƶميا ǁǁ وǖNjو ما ǖلحاوý ƩTǃǃ ﮐـي ǃNj ـŖl الﮐ Ʈ ýT بتحليý التTكيý الدرامي المعاد بǖمNjƱǁ التيŖ والجماƶي Ü مـ LJ P ـǔý ǖǖماŖƮ Tعرية ǖلعتاد ǖǀها تǖهƲ بوƱيƳة التعبير الموưوƶي ƶLJ تǁǁ التجـارب التيةŖ الجماƶية بƱرياة درامية .

ومǫ ƶ ǁǃǉǃ ǫLJ ĭ ǁljǖǁ الƶ ǁTǖرǁ الـسياب للكـƸ T ƶ ـLJ ǃNj ـŖl العمـŁ الدرامي وتجليتǃǃ ƳƩǃǃ Ü ǖلجد LJǀ التTكيý الƟ ورĭ الدرامي ǖNjو الغالـب ƶǖ ـ ĭ الƟا ئد المكŖورة ﮐي الجدوý السابŁ Ü حير LJǀ الƱبيعـة البǖائيـة والتعبيريـة تPƶ ǖ LJǀ قƟ يدة ǫLJ ĭ ǀPŖă بحسب حركة الـTعور وتƱـور الموقـ ƶ ﮐـي الƟ ǁيدة Ü ودرجة التركيز وƶمŁ التوƱيƶ البǖائي والتعبيرĭ لǁƟ ور الTعرية وبالتالي تǡPŖ الƟ ǁيدة مسارا بǖائيا معيǖا يـرتبƱ بتعـدý المواقـ ƶ ǀ و تبـدلها ومعها يǖمو الǖǀƳƩعاý بمزيد مLJ الƟ ور والمTljNd ǫLJ ĭ ǀ يكتمý التTكيý الﮐǀـي لǁƟ يدة .

ومǫ كاLJ التTكيý الدرامي البسيƱ قد رǀǖيǖا ﮐـي قـ Ɵ يدة " **ƺريـب على الخليج** " يميý ǖلحو البساƱة السردية والƟ ورية Ü مLJ P ـǔý ǖمو المـاƱý والمTljNd التƟ ويرية Ü وقد ǖلجƠ الƶ ǁTǖر ﮐي تاديم Ɵ ورة درامية قوامها وحـدة

Ƭعورية وڸسية يعرڸ بالمئǑ اﻟPارجية التي ترسم PƬـ Ƭية البـƠ ýـ5ـي
اﻟƬيدة Ü ǇǄ5 ڤƬيدة " **المɊبر** " تعد ڸموƦجا دراميا ƊكǼر ڸـƯجا 5ـي رسـم
البƠý رسما يمتزƜ ǇƜ5 السرد والوƬ ƻبر محاور متعددة Ü تـƯيƇ ƻـ ددا
ملǇ المواڤý ڧي حياة اﻟPƬية Ü وتƯڸعي ڧي مواجهة الحدث اﻟƬعر ĭ المتـƌزم
وڸǊي Ơرياة سردية ƊڤýƠ بساƠة ملǇ تاƜ اﻟƠرياة التـي سـلكها الـƬƻر 5ـي
ڤƬيدتǊ " **Ʒريب على اﻟɊليǺ** " .

ورƴم ǇƊ اﻟƬƻر ڧي ڤƬيدتǊ " **المɊبر** " ، يعبر بـƯمير المـتكلم
وبلغة ƠPابية حادة ǇƤ Ŭ يتحوý ڧي اﻟƬيدة ĭ ـǇƤ Ƭـكý سـرد ĭ يƏـ5ـي
الحƯور اƦلتي المباƬر ǇƬƻر وǇƻ Ơريƪ الوƬ ƻ و الـسرد المƸجـاتي
« Le monologue intérieur » يـستƠيý الـƬƻر ǇƊ يتوƓـý ǇƤ ĭـƊƻـاƪ
اﻟPƬية Ü 5يعريها ويكǇƻ ƻ Ƭڸواياǋ ويادمها ǇƤ ĭ اﻟƜار كما ڸǋي [33]:

ǇƊ ما تƬƇ : ǇƊ الحاير

Ƭبا ƷƊ ƦحƦية الغزاة Ü وباƐý الدم و اﻟƯمير

ǇƜالميƜاƠ Ü ǇƊ الغراب

ياتات ملǇ جƸت اƏلرƜɊ Ü ǇƊ الدمار Ü ǇƊ اﻟPراب

ǇƻƊ لي ملǇ مالتي - Ƥƺ تتبعتا ƜƜƠP

وتارتا قسمات وجهƜ وارتعاƬƜ – ǇƤبرتيƜ

ستƸلسجاǇƜ ǇƜ اﻟƬرƜ

وحواƬي الكƏǇ الملƠƺ بالدماƇÜ وجمرتيǇƜ

(33)- ƻبد المالƜ مرتاƯ Ü 5ي ڸƠرية الرواية Ü بحث ڧي تڸيات السرد Ü f 184.

تروƵǁǀǁ رǁǁƌ ǁǁǪ ǀǁǪ لم تحرقا ǁǁ

و تاوý Ɗ Ţ بƠ Ů يرازلي Ù بيد ǀǁƊ دمي يرا ǁǁ[34]

ǁǪ ǁǁ Ţ يدة تحاǂ ƹايتها مǀǁ التكاǂيƻ والتركيب ƵǁǪ ـدما Ů يكـ Ţ Ƶ ƵǁŢ ر ǃي بدايتها ǀǁƵ الǛسباب التي ƊدƬ بǀǁ ǪǁـǏ ǁـǐ التـ Ţ وير الـسرد Ǐ الحاد Ù ǃم تتعمǂ التجربة وتتعاد المƵǁŢر ǃترة ă ر ǁǁƵ يǪƠ ǂ بƠǁǁ Ù ǁǁǅ ŢǅǁǾ ǁǁƵ ǁǁŢƤ وŢ يتǁǁ ƤŢ وتكوينǁǁ ǃي الماƠý الموالي Ù وƵǁǁƺ ǁ تعرƻ ƵǁǏ Ǐ ǁـǐ ǁǁƺ ǁǁŢƤ Ţية التي Ţ ارت زلموƺǁ ǂجا للاƠǁاقة العمياƊǁ Ù ƈ ǃهو Ƶǁام ـý يعمـý مƤـبرا للدولة Ù يتجرد مǀǁ كý الايم الǛنسانية وŮ يباý بما ياǁǁ ýƵ ǁǁǪ Ù ǃتزداد الـ Ţ ورة الدامية تعايدا يغƺيها التŢ ǁƵ د والتاǁǁý ǀǁ بيǀǁ تاǁǁ ƤŢـ Ţ ية Ù وǪǁـي تمـارƩ Ƶملها بŮ مƵǁŢ رÙ وبيǀǁ Ţ ورتها ǃي السابǂ Ù قبـ ý ǀǁƊ يا ـوم بهـǁǁ ƺ العمـý السياسي Ù وتبلƹ رǁ روة التƌزم حينما زلكتŢ Ƶǁǁǂ بعدئǂ ǀǁƊ ǁƺǐ الرجý لم يعد كغيـرا مǀǁ ƊǁǪǁǀ وƠǁǏǁǁ Ù بý Ţ ار زǁ سانǁǁ آƤ ر Ù ǃاد ƴميرا وزǁسانيتǁǁ Ù وراƟ يعبـث ǃي الǛرƴ :

ǃي البدƈ كاǀǁ يƠƻ بي ŢƠ يا ýǁǁ ǁǁ : الƴمير

ǀǁƊ مزǁǁ ýǁ مǁ اللا ƒ يسمý وǃý ǃقدام الƤǃير

ŢƠ تزǃǁ Ʃ ǃم مات

و اللا ƒ Ƶاد زǐو الƤǃير[35]

الا Ţ يدة تسير ǃي اتجازǐǁǁ متعارƴ يǁǁ Ù اتجازا الŢ ǁƵ ر المتوتر الثائر وŢ وت " المƤبر" الǐ Ǐ ǃاد ƴميرا ووƠǁǁ Ù ǃم يزǁتهيا ǀǁǁǪ Ǐ موقـƻ واحـد

(34)- بدر Ţاكر السياب Ù ديواǀǁ السياب Ù مǁ 2 Ù ǀǁŢ ودة المƠر Ù ǃ Ţ يدة " المƤبر" Ù ƒ ƒ 338 Ù 339.

(35)- المŢ در السابǂ Ù ƒ 340.

Ǚيبرز ǻيǘ الǓƸر ǿمكاǻات التعاƱƺ والتواƮ ýǷ ȇǼǟ الƮƵƮية التي ǽǼƸǟƾ ـت ƸǼǟ ǻادمها Ǚ بعد ǼǟǼǿ اǻهارت ماومة الرجý " المƤبر " :

ǻǿي سƼحيا Ǚ رجاƇ وǙالƮتيا Ƽ وǙ ǻازوƳ

Ǚ تيƇ حير الرƸب واƼاƴ المƢاي ƸǻƸ المƮير

ساƇ المƮير

رباǻ ǼǟǼǿ الموت وƿǼǟ ǼǟǼǿ مǼǟ ترقبǼǟ المرير [36]

وبالتƱýǷ ǻاƳ ǻǿي الاƮيدة يمكǼǟ اƸتبارǼǟ ǻاƸǙƸ مƮǼǟد رئيسية ƴƴ ـي المƮهد اǃوý Ǚ يادم لǻا الƓǼǟر Ʈورة مƴزƸة وحادة ومرƸبةǙ وǼǟي الـ Ʈورة البƮعة التي تǻاƼǼǟ الغراب اǻƇ ياتات مǼǟ جƫت الƴـراƤ Ǚ وǼǟـي Ʈ ـورة اǻبƫات مǼǟ اǃوƮƸ والǻعوث الكƫيرة الماƇƺة التي امـتǃت بهـا الاـƮيدة الحاير – الغراب – الجƫت – الدمار – الƤراب – الƇباب – الكƴـƴ وحيرǻǼǟـا مǼǟ الكلمات التي تƫير مƮƺǼǟر اǙƮمئزاز والحالرة Ǚ وبهƇا الوƮƸ الحاد ƴـي تاديم الحكاية Ǚ ƸǻƸ ƮƺǼǟý سرد ǻ تعاقبي متوتر Ǚ يǻاƼ الحƩ الدرامي .

اما المƮهد الƫاǻي Ǚ ƴتبرز ƴيǼǟ Ʈورة الرجý قبـ ý ǼǟƼ ƱǻƸ ƼƸـ ƸǻƸ ǻاوƸية العمý اǻƇ ياوم بǼǟ Ǚ بعد ƼǼǟ اƴد ǺǷميرǻا اǻƇ كالǼǟ يراقبǼǟ Ǚ وƮ ـارت حياتǼǟ Ʊبيعية وƸادية Ǚ وǼǟي Ʈورة تبلدت ƴيها المƮƺǼǟر اǃǻساǻية Ǚ لـم يعـد ǻǿساǻǻا Ǚ Ʈار بǙ ǿحساƩ وبǙ ǺǷميرǙ ǻǿها Ʈورة Ǚ ǻǿساǻية متوحƮة Ǚ وǼǟي تƼكد Ʈورة الحالرة والƼǻم التي جسدتها اǃƱƮر الـƮعرية اǃولـ ǻ وǼǟـي درجة ƤǼǟرǻ قي التƮعيد الǻƴسي والتعبير ǻ والبǻائي ƴي الاƮيدة Ǚ ƴجـƇت Ʈور الاƮيدة قوية حادة كƫيƴة مركزة .

---

[36]- المƮدر السابƼ Ǚ ƭ 342.

وفي المشهد الثالث والأخير ينهار الرجل تحت ضربات الضمير وتنتهي القصيدة بصورة الرجل المستغيث طالبا الرحمة والغفران .

وعندما ننتقل إلى المشهد الثالثة نلاحظ أن الحركة الزمنية والنفسية في القصيدة بدأت سردا وصفيا في الحاضر بضمير المتكلم ، ولكنه السرد الوصفي الذي يعلق مسار الزمن في القصيدة ، فجاءت الصورة حيوية مصورة للحدث الشعري ، لأنها سلطت الضوء على سلسلة من المشاهد والعواطف والمواقف ، وقد كان التصوير نافعا وملائما لإضفاء السرد شيئا من الضوء والجمال الفني ، وإنه تساهم محاولة تجاوز العمل الوصفي في التصوير في السرد " إلى السرد بوصف والسرد بطاقة أو جمال". [37] ومن هنا كان التجسيد الدرامي الذي لحرارة الانفعال بين الشعور والواقع وتحولت التجربة الشعرية في القصيدة من مجرد حدث وصفي إلى حدث موضوعي ، واستعاد فيها مرحلة أكثر عمقا وتأثيرا.

وتأتي المفارقة السلوكية بين الحاضر والماضي ، بين صورة الرجل السوي والصورة البشعة التي صار إليها ، تزيد السياق كثافة وعمقا وتعري عن الصورة الانفعالية التي اجتاحت الشاعر وهو يرسم مواقف الرجل المدبر ، تحمل إلينا أكثر من دلالة شعورية ، و تستدعي إلى الذهن أكثر من معنى ، من حيث أنها ترمز إلى حياة قاسية عاشها أكثر من أبناء المجتمع المغلوبين على أمرهم ، بعد أن صارت حياتهم تحت رحمة الآخر بلا رحمة ولا شفقة .

ولعل هذه الصورة الدرامية المعادة ، وغيرها في البناء الشعري السردي لما تصور المعنى في القصيدة ، وتعتاد على تصور الشاعر قد حقق في رؤيته الفنية ، تلك الانفعالات الصاخبة الحادة التي تحس بها القصيدة ليست

(37) - عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 297.

مجرد ǃحاسيƩ سǄحية ǔزاƇ الواǫǞ ǃو ǃحكاما جزاƏية Ǜ بǞ ǋǉ عƲب الƬƵǞر وتمردا وتوترا Ǜ ǃǈو ƫورة ǋǉ ƫور الواǞ المهتز الǞƷ ǃǊاǊهارت ǊيǇƏ كǞ الǋيم الƘǊساǊية والحƲارية والسياسية Ǜ وƫارت الƫǋيدة الواǫǞ Ǜ ǋابرة .

وبهƿا التƬƵكيǞ الموƲƵوعي تحولت وحدة الƫوت Ǐي الƫǋيدة ǔǉ ـǐ ƫوت جديد واǊتاǊǊت معاǈي الǈƲاية اǗجتماعƵية مـǉ مـستواǋǉ العـام Ǜ ǔǉ ـǐ المستوǍ الƿاƏǐي الƬعرǐ Ǜ وبهƿا اǊƘتاـǞ الـدرامي المركـز Ǜ Ǐƾ ـدت كـǞ الƫƸƿ ƒ الغǊاǊئية الƿاتية المباƬرة Ǜ واكتسبت معالم جديدة Ǜ بعد ǋǇ مارسـها الƬƵǞر ǋǉ ƤǓǞ وجودا الƿاتي الدرامي Ǜ وبƿǈǇ حملت اǈƿاǋ الƫـǋ ـيدة ǃبعـادا سياسية واجتماعƵية ((لم يكتسبها الƬƵǞر ǋǉ وƲƵ ـعيتǈاǊ الـسياسية ǃو ǊƲاريـǈ ـǍ اǗجتماعƵية ƾǑǏ Ǜ بǞ ǋǉ ƤǓǞ وجـودا الƿاƏـي الƸـا ƒ ووجـودا الـƿاتي المتǏرد))[38] Ǜ وبهƿا الƫياعة يƫبƠ التعبير بالƫورة الدرامية تعبيرا بǈاǊئيا .

وǈǊǉƿ وجǈƄ الƸƵǞر لهƿا العǗقة اǗجتماعƵية والسياسية Ǜ ƵƵـǐ ƊǊحـو مغاير Ǜ تحولت ǊيǇƏ الǈƲايا اǗجتماعƵية ǔǉ ǐ Ʋايا Ƭـعرية Ǜ وارتǏعـت ǔǉ ـǐ مستوǍ التعبير الƿاƏǐي Ǜ ǃو العǗقة الƿاتية وƫارت ǃدوات التعبير ǈǊابعة ǃƫ ـǓ ǋǉ المǏهوم الدرامي الجديد للƬعر Ǜ وǋǉ ƵبيعƵة التجربة الƬعرية Ǜ وابتعـدت ǋƵ " الوƫ Ƶ السردǐ الƸارجي للƬيƇ الجامد " [39] ǃو الحـدث Ǜ واǊǊهـار معǈا البديǞ المادǐ المباƬر ǓƫǞ ǃكǞـر ماديـة ومباƬـرة Ǜ وازداد الـƬƵǞر ƫǄورا حيǊǈما تحاƿ ǋǉƿا اǗمتزاƾ العميǋǉƿ Ƙ بيǋ التجربة الƿاتية والǈƲاية العامـة دوǋ الƸروƾ ǋƵ اǊǈهƿ ǊƠ التعبيرǐ والبǈاǊئي الدرامي Ǜ وǋǉ ǓƧ Ǐǉƿاǈ اǊǈهƿ ǊƠ تتǈـوƳ ƫيغƠ وتتعدد ǃƫƴǋƿ Ǜ ǋƵ ƫǋ الƬƵǞر يƲـƵ Ǐي كǞ مرحلة ƫيئا جديـدا ǔǉ ـǐ اǈƿ ǊǈهƠ الدرامي Ǜ ǏهǏ يغتǈي بكاǏة اǗبعاد التـي تǈ ـوƵ ƵǈǄ ليهـا التجربـة الجديدة .

---

[38] - عالي ƫكرǐ Ǜ ƬعراǊ الحديث ǔǉ ǐ ǃيǋǉ Ǜ ƒ 164.

[39] - المرجǞ ǈǏسǈǊ Ǜ ƒ 169.

ويبدو من خلال الدراسة النقدية للنصوص الشعرية ، أن قصيدة " **أنشودة المطر** " تعد نموذجا راقيا ومرحلة النضج الفني في حياة الشاعر في مرحلة تفتحت فيها النزعة الغنائية الذاتية ، وبدأ يقترب من التعبير الدرامي الموضوعي ، كما أصبح ذا رؤية فنية جديدة ، بعد أن اتسعت دائرة اهتماماته الشعرية وتطورت ، وازدادت تجاربه من الذات المبدعة ، وانفتحت أفكاره على آفاق التعبير الدرامي ، في استغلاله دلالة الأساطير والتجارب الإنسانية والموروث الشعبي ، و تداخلت عناصر التعبير مع عناصر البناء داخل الموروث العربي ومن منجزات الخطاب الحداثي الغربي الجديد ، وبخاصة شعر" ت. إليوت T .s. Eliot "[40] ، و" اديت سيتول " Edith Situiel ، وكل من هذين الشاعرين أثّر في الشاعر ، فقد كان الحافز إلى التعبير الدرامي وأثّر كثيرا في قصيدته " أنشودة المطر " التي يقول فيها :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء .. كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

---

(40) - وتأثرا بإليوت : T. s. Eliot في " الأرض الخراب " ، وجد السياب في الأساطير الأساس للطبيعة في مسايرة الحضارات الزراعية الأولى ، فيها تتابع الجدب والازدهار ، موت الأرض ثم انبعاثها.

ينظر : أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، القاهرة ، مكتبة عين شمس ، ص 270.

× × ×

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء ،

دفء الشتاء فيه إرتعاشة الخريف ،

والموت ، والميلاد والظلام ، والضياء

فستفيق ملء روحي ، رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر

كأن أقواس السماء تشرب الغيوم

وقطرة مقطرة تذوب في المطر

وكركر الأطفال في عرائش الكروم

ودعدعت Ţ مت العŢ اۏير ŽǏ اٹجر:

Ţلڼودة المƱر ...

مƱر ...

مƱر...

مƱر ...

تتƇب المساƇ Ů والغيوم ما تزاݳ

تمسƠ ما تمسƠ مڶ دموŽها اڷڷݳ

كڶƏ ŭƱ بات يهŘ Ǐ قبݳ ڶڼ يڼام :

بڶƏ ڶڼƉ Ů التي ڶƉ ƾ مڼŘ Žام

ƅلم يجدǈǿ Ǟ ƅم حيǐǼ ǼǿŅ ƅي السƊǳȂ

قالوا ǼǿǾ : "بعد ƶد تعود ..."

ƈبد ǾǼǼ تعود

تعلميǐǼ ǾŅ Ǿ حزǐǼ يبعث المƮǂ

وكيƶ تǼƬǼǾ المزاريب ƶǼǾ الǼهمر

وكيƶ يƬعر ƅيǾǼ الوحيد بالǲيا

بƊ انتهاƒ- كالدم المراƆ Ǟ كالجيا

كالحب Ǟ كاƊǳƮǼȂ Ǟ كالموتƌ Ǟ ǼǾو المƮǂ

سواƵȂ العراƆ بالǼجوم و المحار

ǾƬيƕ بالƊǼǾ : " يا ƊǾǼ"

يا واƵǼب اللƿƿ Ǟ و المحار والردƐ

ƅيرجƵ الƬد ƐǾ

كƿǼǾ الǼƬيƊ

" يا ƊǾǼ

يا واƵǼب المحار والردƐ ... "

×　　×　　×

ƅكاƿ ƅسمƵ الǼƊيƵ يƬرب المƮǂ

وƅسمƵ الارƐ تئǐǼ والمهاجريǐǼ

يƮ ارƵوǁ بالمجاديƨ وباالوY

Ƶواƫ ƨ اǾليǇ Ü والرƵود Ü مƺاƫديǁ :

" مƠر ...

مƠر ....

مƠر ....

وƃي العراƁ جوY

ويƼƸر الغǅƴ ƃيǇ موسم الحƫاد

لƬƫƴ الغرباǁ والجراد

وƬƠحǁ الƫواǁ والحجر

رحƾ تدور ƃي الحاوƴ .. حولها بƫر

مƠر ....

مƠر ....

مƠر ....

وكƴ Ƶام -حيǁ يعƫب الƸرă - ƺلجوY

ما مر Ƶام والعراƁ ليƩ ƃيǇ جوY

مƠر ...

مƠر ...

مƠر ...

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي، واهب الحياة

مطر ...

مطر ...

مطر ...

سيعشب العراق بالمطر[41]

تعتبر أنشودة المطر من بين القصائد الجميلة التي كتبها السياب في حياته الشعرية وذلك في مرحلة الخمسينيات، ولعل الفكرة العامة معالمها لما تمتاز به من خصائص فنية متعددة سواء من حيث بنائها أو من حيث أدوات التعبير فيها، فرغم أن الشاعر بدأ القصيدة بمدخل غزلي وجداني يعتمد على فاتحة مسترسلة ((يواكب فيها السياب بين صورا معتمدا أساسا على الاستعارة والتشبيه متكئا على رموز التضحية والفداء، بحيث صارت تلك الصور ما يشبه منظر جميلة بين قوة التضحية أو الموت :

---

[41]- بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، م2، قصيدة "أنشودة المطر"، ص ص 474 و 475.

ﻤﻥ ﺃﺠﻝ الجماﻋة ﻤﻥ ﻨﺎحية ، وبين البعث المنتظر ﺍﻟﺫﻱ ﻴﻨـو ﻨﺘيجـة لحتميـة الموت ﻤﻥ ﻨﺎحية ﺜﺎنية ، ويتضح ﺫﻟﻙ ﻤﻨﺫ بداية القصيدة))[42] .

ﺇﻥ ﺫﻟﻙ ﺍﻟﻔاتحة الوجدانية ، ﻟﻡ تتحدث ﺇلينا مباشرة و ﻟﻡ تعطينـا ﺇﻻ ﻋﻭﺍﻁﻔﻪ ﺍﻟﺫﺍتية ، ﺒﻝ ﺘﺼور موقفا ﻨﻔسيا وفكريا تتوتر فيـﻪ ﻋﻭﺍﻁـﻑ بـالواقع وبالوﻀﻊ ، وقد وفق الشاعر في تجسيد ﻫﺫﺍ الموﻗﻑ ، ﻓجعلها تتحرك بـين الماضي والحاضر والمستقبل ، وفي الحركة الشعورية والنفسية والدراميـة ، التي ﺘﺼنعها ﺫﻟﻙ الحركة السردية المتموجة ، حينما يقر الشاعر مـﻊ واقعـﻪ المؤلم باتجاه الماضي الجميل ، حيث الطفولة وﻋرائس الكروم ، ولكنﻪ يشـعر في الهروب ﻤﻥ ﺼور الألم والجوع والعري ، وﻋيﻪ بالتـاريخ يلحـﻪ وﻫﻭ يتضح ﺇﻤكانية الإنسياﻥ والفرار ﻤﻥ ﺍﻟﺫاكرة الوطنية اليائسة .

وﻤﻥ ﺫﻟﻙ الحركة السردية التي تناولها ﻋبر ﺃزمنة متداﺨلـة ، تنـوم ﻋﻨﺩ قدر واضح ﻤﻥ السرد ، فإﻥ ﺫﻟﻙ الحركة الزمنية سارت في متعـرج ﺨﻁﻲ يصعد وينحدر ، تبعا لحركة الشعور وتلاﺤﻕ الأزمنة الداخلية المتوترة ، بدأت القصيدة في مطلعها الأول ﺒﻬﺎدئة ، ولكن سعادة الـشاعر ﻟﻡ تـدوم فـ ﺼورة الكروم التي استعادت ﺤﻀﺭتها بعد الجفاف ، و ﺼورة الأﻁـفال المتراقـ ﺼﺔ ﻋﻨﺩ الماء وتحت الضوء ، ﺍلأمر ، بدأت في التراجع والذبول ، ﺜﻡ بدأنا نلحظ في القصيدة ﺼعود الألم ﻤﻥ جديد ، ﻟﻜﻥ ﺼورة مجدا فتتبعـﻪ المـوت فـي سـاحة السحر ، ﺜﻡ يستمر ﺫﻟﻙ الألم في التصاعد و الأتساع ، ﻓﺈﺫﺍ ﺒﻪ تتحول القـ صيدة كلها ﺇﻟﻰ ﺼورة شعرية درامية كلية في ﻨﻬاية المقطع بعد ﺃﻥ يصعد الـشاعر بالواقع المؤلم حيث يبدأ الضباب في الأنتشار والأمتداد رغم رحلـة التـداعي وﻋودة الذكريات وقت ، الأم والجدة ومرح الصغار فـي جـداول الميـاه المتناثرة تحت أقدام الأشجار الأليفة ، وﻫﻨﺎﻙ نكتشف درامية التعبير والتـ ﺼوير

---

[42] - ﺃحمد ﻋﻭض ، التراث والتجديد في شعر السياب ، ص 104 .

والسرد Ü التي تتناسل ǁǁ المتناسلة بين زمنين Ü الـزمن المـاضي
ببراءته و زمن الحاضر بجراحه وآلامه و حزانه Ü ǁǁ تحبل كل قطرة من
قطرات المطر Ü في دمعة محترقة من عينين وتطرح العـراق Ü الـحرف يتـقدم
ويتوجج في صمت يتقراء العراق المطر السياب .

وتبدأ تبدأ رحلة جديدة من المعاناة Ü يتقلب فيها الشاعر من المستوى
التي إلى مستوى التجربة الوطنية والاجتماعية Ü يتحول التعبير مـن
دلالته البسيطة Ü إلى دلالة درامية ايحائية مؤثرة Ü ويبين الدلالـة يتـشكل
المشهد الدرامي لمدينة Ü حينما يربط الشاعر مأساته ومحن وطنه بـالجوع
وأسراب الغربان و الجراد Ü والمستغلين لدمائه وثرواتـه Ü ازدادت الـصورة
قتامة وسوادا Ü وطبع الوطن بالهم والأسى Ü ولم تعد صـورة زوال
المطر تفرحه كما كانت من قبل Ü بل غدت قطرات من الدماء تنزف وتـسيل
بلا توقف حتى المطر لم يعد مفيدا لأنهم :

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

ثم تطرح التجربة الجمعية في الإنسان والتمدد Ü فيصبح الحـديث
عن الوطن المرأة حديثا عن الوطن [43] الكبير Ü حينما تتعانق صورة العـراق

---

[43]- حركات التجديد في الأدب العربي Ü محاضرات في الأدب العربي Ü ماهر بعنوان: التجديد في
الشعر العربي الحديث Ü مع دراسة قصيدة "أنشودة المطر " Ü بالم Ü جابر عصفور Ü دار النهضة Ü
المصرية للطباعة و النشر Ü 1975 Ü ص 165 .

بـƮورة الƤليǇ ويƮير الحƴ الجƿرǍ لهǆ المƘساة Ü ǈو ƙي ǈƠـوƴ المƠـر وقيام الƪورة ومƾاومة ƋسراƼ الƸƢƜي والغربان والجراد .

ƭم تزداد الƮورة اتساƎا حيǈما تƙƬƄ التجربة الوƠǈية والƾومية ƎǄǍ البعد اǗǈساǈي حيǈما يتوجǊ الƬƘƢر ǍǄ الكادحين ƙي ƮتǍ بƾاƱ العـالم ƎǄـǍ اƤتƜǘƦ ƋلوانǊǈ وƋجناسهǆ Ü ومبƮرا بارب الƤـƜ ƒ والتحـرر مـن ǈيمـة اƗƢلƴ و المستغلين Ü والƠريƾ ǍǄ الحرية ǈو ƠريƾالكƑƢƜ والتـƮحية ولن تƾƾ الƾƠرات التي يƮǈعها العرƾ والرجاƇ ستتحوƴ ƙي ǈهايـة المƠـاƱ ǍǄ سيوƴ جارƙة Ü وƠوƙان مدمر يƾƦƮ جƿور الجراد والغربان Ü ورƹم ǋƤـǋ ƠريƾƠويƴ وƮƬاƾ Ǖ ǈƄǋ سيلد ƙجرا جديدا Ü كما يƤرƜ الوليـد مـن رحـم مبلƴ بالدماƇ .

وǈحن ǈƄǈ ƾǈƾǋ ǈƄǌƮƢرة Ʈاملة ƎǄǍ ǈƿǈ الƾـƮيدة لƾـƢƬƘر الـسياب وجدǈǈيا تزƤر ببǈية تعبيرية و دراميـة ǈƮƠت ƎǈǄها Ʈورة كلية جسدت تجربـة وجداǈية جماƎية مركبة Ü يتجاƿبها الƪمƴ واليƊƒ Ü الحركة والـسكون Ü الƾـوة والƮعƱ Ü والƪورة والƪلم Ü الماƮي الجميƴ والحاƮر المƘسوǍ Ü والمـستƾبƴ البعيد Ü وƎǄǍ ƋساƒǈƿǈƬ الƪǈائيات التي تƾابلت وتعاقبت ƙـي حركـة دراميـة ǈابƮة متوترة تƮعد ǍǄ ƋǄ تƮƴ الƿروة Ü ƭم تهدƋ لتعود ƋكƭƄر ƎمƾاƄ وتركيبـا وممǈ ǋƿǈ الحركة الدرامية المتغيرة Ü يتƮكƴ البǈاƇ الدرامي المعاد ƙـي Ʈـعرالسياب .

وƋƮ ƾƾ ǈƄ ǈجاƠ الƬƘƢر ƙي بǈاƇ Ʈورǈا و تعابيرǈا الƮعرية يعود ƙي جاǈب كبير مǈǊ Ü ǍǄ Ƌدوات التعبير الدرامي التي وƙƠها الـƬƘƢر بـƮكƴ مكƭƱ Ü يكƮƱ ƎǈǄ قدرة ƍǈائية كبيرة Ü يعرƱ كيƱ يستƭمر تƾǈيات الحداƭـة الƮعرية الجديدة بوƎي ƙǈي راƾ :

أولاً : ݣهنااا تعدد الـ ۊوات ۊ وإعلم مـ ۊ ۿۣ ـ دمۯ موۓ ـ وۯية الـ ورة بۃ ۃ قو ـ يتراا ݣي تكيلها ۊ ـ وت الـ ۯ ۊ واۊ ـ وات المـ ادة ۊ ۊ وت الجۣديۊ ۊ وت الغربالـ ... ۊ ۊ وت الجۣحيۊ ۊ ـ وات الطبيعة ۊ ۊ واات كثيرة يتمثلها السياۊ الـ ورۃ ݣي الاۊ يدة ۊ بهۊ الأمكانية التعبيرية الدرامية لمكل للاۊ يدة تدۯم سياقها الدراميۊ بتـ وترات سردية مۃتلقة .

ثانيا : وبۃ ۃ تانية تيار الوۯي ۊ استۊ ۯ الـ يتحرا بنا بـ ـ يل الماۃي والحاۃر والمستابۃ ۊ ليمنا امام حۊد كبير مـ الـ ور والمواقـ ۯ تتالبۃ ݣي ۯۊقات جدلية تعمۊ منالا الاۊ يدة و وتـ ۯ ليهـا قـ درا مـ التركيب والتكثيۯ ۊ و التناۃ بيل لمكانة ومدلة تحاۊ بۃ ـ ۃ تانيـ ة المونتاا ۊ التي اتاحت للاۯ الأمتداد والتناۃ مـ العـ راۊ ـ ـ الۃ ـ ـ يل ـ امۃار ۃرۃ .

وۊ جانب الأساليب التعبيرية السابقة ۊ و الـ ۯ التكـ رار بۃ ۃ ۃ تكررت الكلمة الواحدة ۊ مما يدۃ الحركـ ة والكثـ رة والأستمراۃ ۊ مـ ۊ مـ ۊ مـ ويتكرر الۃ الواحد تۃكيـ دا لأسـ تمرارية الحياة وتجدد الثورة (يعۃب ۊ سيعۃب ۊ يعود ...) كما بـ الـ ۯ ݣـ ي استۃدام الۃ المـ ۃ ملحو ۊ ۃ ت الأۃعاۃ : (يبۃـ ۊ تـ ورۊ يستۊ ۊ تعود ۊ تۃ ۊ يۃ ۊ تۃ ۊ ...) ۊ بنا الحركة الـ ۃعورية والمادية ولتعميۊ الحركة الۯمد الـ ۯ استۃدام الأۃعاۃ متتابعة ݣـ ي اكثر مـ مو ۯ مستوۃ المااۃ الۃعرية كلها .

وقد برز ۯ ۊ ر الحركة ݣي الاۊ يدة بسبب نيمنة الۃ المـ ـ ۃار ݣي الاۊ يدة ۊ تكرر بۊ يۊ مۃتلقة ۊ تحولت ݣيها الجملة الۃعلية ۊ ۊ ـ ور ۃعرية نابۃة بالحركة و الـ ۊ راۃ بيـ ۯ ۊ ر التجربة ۊ ۃ ۯ مـ ۃ ـ ة ۃ الاۊ يدة لتكيۃتها الحرة المتناوۯة ۊ التي نهـ ت وحدة الرجز بـ دورۊ

5ي ýlli توترات الTعور وﻧﺒﺾ التجربة وسرZة التداZي النفسي والمعنـوĬ Ü وبهlijR الأمكانية الأيlliZية الأرية لبحر "الرجز" Ţارت مناسبة للتTكيý الدرامي الTعرĬ المعاŢر .

وبالإƯlia5 إلى IIJR Ü Zمد الTlZر إلى توليƧ البعـد الأسـƱورĬ الرمزĬ بواسƱة إTارات Pنية مناسبة مLJ تاريqI الأسƱورة بدلالاتها المتعـددة 5ي الPŢب والنماC .

و5ي النهاية تباĬ " TlḊودة المƱر " قŢيدة متƱورة Ü امتزجت 5يهـا التجربة الRاتية بالتجربة الجماZية Ü وZبـر Z ـLJ ـNj ـIR الأمتـزاج IIIا بسـلوب موƯوZي بعيد LJZ المباTرة والتاريرية مما يƌNjلها LJŪ تكون نموRجا Tعريا دراميا يƌكد بوƯوƟ نƌNjيمنة الŢورة الدرامية الجماZية وحƯورNjا البارز 5ـي المPيلة الفنية Zند الTعراC الرواد Ü ولاسيما 5ي Tعر الـسياب إلـĬ جانـب "المومƩ العمياC" Ü و" مدينة بلا مƱر " Ü "حƐار الابور" Ü "ليـالي الـسهاد" "احبيني" Ü " TlljTýيƐ ابنة الجلبي" Ü وƐيرNjا مLJ النماRIII الـTعرية الناƯـجة التي تتعدد ŢورNjا الدرامية التعبيرية Ü وZلĬ ZكƩ الاŢيدة الـسابقة التـي قدمت لنا تجربة درامية جماZية Ü اZتمدت بTكý Zلـى التـŢوير الـTعرĬ الموحي Ɛالبا Ü والوŢƧ السردĬ احيانا Ü 5Ǝ35 قŢيدة " المـومƩ العميـC " جاCت 5ي Ţورة بنائية جديدة Ü وNjلPيـ تلـƧ مـ ـýـ LJ اZتبرNjـا قـŢيدة قŢŢية (44) أو قŢيدة ƱويلةƱويلة أم توقƧ السياب LJZ كتابة مثý تلك IIIا المحاولات بعد ZودتNII إلى العراŁ Ü وŢƠ بمثý NjIRNj الاŢائد Ü تتسýĂ NII Ţدور المجلات والجرائد بسبب الحجم و الƱعور أNjلPيNII ǷƱƯýƖ ýيNjTlli كý قŢيدة Zلـى حدة 5ي كراسƖNII لمر Zسير Ü ولهIR اƯƱر LJƖ يعود إلى الـTكý المتوسـƱ أو

---

(44) - محسن أƱيم ţ Ü دير الملاII Ü ƒ 27.

(45) - إحسان ZباƩ Ü بدر Tاكر السياب Ü دراسة 5ي حياتƊNII وTعرNj Ü Ʊ2 Ü بيروت Ü دار الاII5ـة Ü 1972 Ü ƒ 180.

الاҬير[45] ǕǛǛ ǛǕǛ ǛǕ Ǖ ǓǕǛ ǕǖǛ ǕƷǓǕ ǕǗǕ ǕǕǕ تاديم Ҭعر قҬ ـ Ҭي متكامـ ǽ داǽ البنية الҬعرية Ǖ بǽ كالǕ يسعǕ ǕǕ ǕǕǕǕ الاҬيدة الحديـة وتǕويرǕـا والسير بها نحو ǕǕǕ التعبير الدرامي Ǖ ǕǕǕ قلنا ǕǕǕ ǽǕǕ التҬو ǽ الـسابقة بǕǕ التعبير المو Ǖوعي ǕǕ التجربة و ǕǕ العناҬر السردية ǕҬي الاҬيدة Ǖ Ǖ تجعلها قҬيدة قҬ Ҭية بالǕرورة Ǖ بǽ تحيلها ǕǕ قҬيدة ǕǕǕǕئية Ǖو درامية Ǖ وǕ ǕǕǕ ǕǕǕ ǕǕǕǕ ǕǕǕيرا Ǖي متابعة ǕǕǕ ǕǕǕǕǽ ǕǕǕ ǕǕǕǕ ǕǕǕǕ ǕǕ ǕǕǕ ǽǕـǕ تҬور جديد اقترحناǕǕ Ǖي ǕǕǕ الدراسة .

ولǕǕǕ ǕǕǕ حديǕǕ ǕǕǕ التǕكيǽ الدرامي Ǖ يتـǕǕǕǕ الحـديث ǕـǕ الاҬة كǕغرǕ Ǖني ǕǕǕما كتǕكيǽ بنائي وتعبير Ǖ Ǖي الاـҬيدة Ǖ Ǖمـا Ǖيمـا يتعلǕ بمسǕلة تǕقǕ التҬǕر كتابة المǕوǕǕت الҬعرية بعد رجوǕـǕ ǕـǕ العراǕ Ǖ ǕǕǕǕ ǕǕرǕ ǕǕنها مسǕلة مرتبǕة بمعǕيات التǕور التǕكر Ǖ العام Ǖ Ǖـي Ǖترة الǕمسينيات وǕروǕها التي ساǕدت ǕǕǕ بلورة ǕǕǕـة الجديـدة الااǕمـة ǕǕ الǕǕǕǕǕ والǕǕرة الǕمولية لاҬراǕ العـالمي Ǖ وكـسر العزلـة وحالـة الǕنسداد التي واجهت تجربة الҬعر الحر Ǖي بدايتها Ǖ وبتجديد ǕǕاها التعبيـر Ǖ والبنائي Ǖ وترقية العالية الدرامية باǕتبارǕǕ ǕǕلية تانية Ǖـي Ҭ ـياǕة الواقـǽ المعاҬر Ǖ وبالتالي كانǕ ǕǕǕǕر السياب يميǽ ǕكǕر Ǖـي تلـǕ الǕتـرة ǕǕـǕ التǕكيǽ الدرامي الجماǕي المعاد Ǖ ǕǕǕ التجربة الǕجتماǕية الجديدة Ǖ Ҭ ـارت حدǕا ملحميا Ǖ واكتسب الǕǕǕǽ بما Ǖيها قوة Ǖ التحرر مǕموǕا ǕǕـسانيا Ҭ ـامǕǕ و بǕǕǕ تراجعت مساحة الǕǕات Ǖ وتҬǕدت مساحة الجماǕـة Ǖـي الوجـدان الҬعر Ǖ كتجربة درامية جمعية Ǖ ولكنها تاǕҬت بدورǕǕ Ǖي مرحلة الـستينيات ǕمامҬ Ǖدد تجربة درامية ǕǕتية جديدة وبǕǕǕ سرد Ǖ ǕǕـر Ǖ دوǕ ǕǕǕ تكـوǕ لمسǕلة الوقت Ǖو ǕǕǕǕǕ Ǖ ǕǕقة بالمسǕلة الاҬ Ҭية Ǖـي Ҭـعر الـسياب Ǖو بمسǕلة الǕوǽ والاҬ ر Ǖ وǕǕي قǕية تم حسمها Ǖي التҬوǽ السابقة .

وللتعرƨ ƷǊƽ ƫ ورة جديدة مǺ التƫكيǲ الدرامي الƫ ورƽ المعاـد Ǔ بƛ ƔǼƵ ǺǷ ǆǼتوƨ بالتحليǲ ƽǼاد قƫ يدة " **الموميـاء العمياء** " التي ǻالت ƶǼايـة كبيرة مǺ الدراسة واǿǋتمام الǼƢاد ƽ [46] وǳǺ ƾسترسǲ ƿي الحديث ƶǼهـا مـǺ حيث موƮوƮاتها Ɓو مǺ حيث ƽǼها قƫ يدة قƫ ƫ ية كما يƽهمهـا الـبعƯ [47] لكǺǼ سƾجمǲ الحديث ƽǼ ƷǼحو مƘ ƨƯ وقد ƿ Ʒ Ưبǻا التƽǼǲ الǼƢادƽ ƿي Ǿ ـǆǻ ǺǷ الƫ يدة الدرامية المǀكورة ƾǶ ƶ مǛ ǋǷاهر ǿ ƅاƬ ƶǿǆǷمية بارزة Ǔ وتتمƲـǲ ƿـي ǻǷ التƫكيǲ الدرامي ƿي ǻǿǆ الƫ يدة قد تحاƽǼ Ǝ الǼحو التالي :

أوǓ : ǺǷ الƫ يدة تعتمد ƽǼ العǼـƫ ر الـسردƽ باƮتبـارǽ ƶǼـ ƫ را تعبيريا ويǼائيا Ǔ وǓ تƨ ƽǼاد حدود الوƫ ƨ Ɓو السرد الƫ ƫ ي ƢƬƿ .

ƯاǻياƦ : ǺǷ الƫ يدة تـوƿرت ƿيهـا Ɓدوات تعبيـر Ɓƿـرƥ Ǔ كـالحوار والموǻتاǯ و التداƮي الحديث الƾǶاتي Ǔ والرمز واǕسƢورة وƹيرǿǶ .

ƯاƯǳاƦ : ƅƯم ƽǼها مكǻتها تǴǯ اǕدوات مǺ المزǯ بيǼهـا Ǔ واƬـتركت ƿـي ƫ ياƹة الƫ ورة الدرامية الكلية Ǔ وƫ ارت ƨǴƿ وتƫكيǲǓ ƽǼيا متماسـكا Ǔ مـǺ حيث البǼاǗ Ǔ ƽ Ɓ اǕحداث والƫ Ƭƫيات والسياƎ Ǔ ومǺ حيث الزماǺ والمكـاǺ ƿǶǳǯ .

وƾǶ كاǻات Ɓحداث الƫ يدة يحكمها ƨيƢƳ قƫ ƫ ي Ǔ تتغيـر درجتـǾ السردية باستمرارǓ مما يجعǲ حركة الƫ يدة تسير ƿي حركة ƯƾǶايـة مترابƢـة ومتدرجة Ɓحياǻا Ǔ ومتاƢعة مǼكسرة Ɓحياǻا Ɓƿ رƽ Ǔ مما يجعǲ بǼيتها الـسردية والوƫ ƿية تميǲ ǻحو التكƯيƨ والتعايد Ǔ بǼاǗ وتعبيرا .

---

[46]- جليǲ كماǲ الديǺ Ǔ الƬعر العربي الحديث وروƟ العƫ ر Ǔ بيروت Ǔ دار العلـم للمǘيـيǺ Ǔ 1964 Ǔ ƫ 180.

[47]- محمد اƢيم ƣ Ǔ دير المƘǳ Ǔ ƫ 29.

تبدǅ االŢ يدة بƊاتحة تمهيدية وŢƊية امتزلǆ ƅيها العاـ Ţ ر الـسردǈ بالعاŢ ر التŢ ويرǈ بالعاŢ ر الƕسƱورǈ Ü وƵبر ǀƸǆ التƠكيǆ الدرامي ƈاـ ƓƠ Ţ ور زيƶ المديƊة و Ţ ورة الواƽǆ الملوث باƫƅدائ والƊƉاƨ والتهور والƸƳايائ ومǅ ǀƸǆ المƊردات ƈƊاŢ ب ƵيوǅƳ ميدوزا [48] وƉحƊاد ǅوديب الƸرير [49].

وتبدǅ االŢ ة بŢ ورة بائǆ الƱيـور الـǈƸ تـسمǆ Ţ ـوƈǆ سـليمة " **العمياء** " ƅتتƸكر ƅاجعتها ƅي ǅبيها حتي احترƅت البغاǅ Ü ƅم ƈتـƸكر حـارƩ المبغǈ ƱواǆƱ الليǆ ƅي حيǅƳ تعيƫ زوجتƈǆ ƅي جوƈ ماǆ دǈ وƵـاƱƅي يجعلهـا ƈاƅǆ ƳǆƸي الƕرăƫ ƅي الرƸيلة والبغاǅ مǆ ǅاǉا زوجة الƱƄري الـǈƸ يحـر ƺ البغاǅ :وتبدǅ االŢ ة بŢ ورة بائǆ الƱيور الǈƸ تسمǆ Ţ وƈǆ سليمة " **العمياء** " ƅتتƸكر ƅاجعتها ƅي ǅبيها حتي احترƅت البغاǅ Ü ƅم ƈتƸكر حارƩ المبغǈ ƱـواǆƱ الليǆ ƅي حيǅƳ تعيƫ زوجتƈǆ ƅي جوƈ ماǆ دǈ وƵـاƱƅي يجعلهـا ƈاـƅǆ ƳـǆƸي الƕرăƫ ƅي الرƸيلة والبغاǅ مǆ ǅاǉا زوجة الƱƄري الǈƸ يحر ƺ البغاǅ :

يا ليت حماƕ ƈزوجها يعود مǆ المساǅ

باƫƅبز ƅي يدǉا اليسار وبالمحبة ƅي اليمينǅ

لكǅƳ بائسة سواǉا حدƅƈتها مƸا حيǅƳ

ƵǅƳ بيتها وƵƸ ǅƸبƊليتها Ü وǉي ƈتهƊƊ ƨ بالبكاǅ

ƵǅƳ زوجها الƱƄري يحملǆ الغروب ƻǅ ǈ البغايا

كالغيمة السوداǅ ƈƸر بالمجاƵة والرزايا

---

[48] - ƅي الƕساƱير اليوƊاƊية ƵيوǅƳ " ميدوزا " تحوǆ كǆ مǅ ƈلتاي بƸ ǆƵيƊيǉا ƻǅ ǈ حجر.

[49] - الƕسƱورة المعروƅة ǅوديب الǈƸ ƅƂات ƵيƊيǉا .

وتƲ ﺗﻨﺘƱﺭ ﺍﻟ Ʈﺒﺎ ƟﻭﺳﺎƵﺩﻳﻨﺎ ﻣƳ ﺍﻟ Ʈﺒﺎ Ɵ

ﺗ Ʈﻐﻲ ﻭﺗﺤﺘƺ ﺍﻷﻠﺘﻴﻬﺎ ﻓﻲ ﺍﻟƱƸﻡ ﻭﺍﻟ Ǝ ﺍﻟﻨﺒﺎƟ

ﻭﺍﻟ Ǝ ﺍﻟﺭﻳﺎƟ ﺗﺌﻦ ﻛﺎﻟﻤﻮﺗǎ ﻭﺗﻌﻮƳ ﻛﺎﻟﺴﺒﺎﻳﺎ[50]

ﺃﻡ ﺗﺘﻌﺮƺ ﺑƱﻠﺔ ﺍﻟﻼ Ʈﻳﺪﺓ ﻭﺍﻟ Ǝ ﻣـﺎ ﺗﻌﺮ ƺ ـﺕ ﻭﻟﻴـ ﻨ ﻣـ ﻦ ﺍﻟƤـ ﺪﺍƳ ﻭﺍﻟﺘƺﻠﻴƳ ﻭﺍﻟ Ǝ ﻧﺠﺪ ﻭﻗﻌﺖ ﻓﻲ ﺍﻟﻤﺒﻐǎ Ǘ ﺃﻡ ﺗƾﺍﺩ ﺑ Ʈﺭﻨ Ǘ ﻭﺗﻼﺩ ﺑﻨﻠﺘﺎ ﻓـﻲ ﺍﻟﻤﺒﻐـ ǎ ﺃﻡ ﺗﻤﻮﺕ .

ﻭﻳƤﻼ ﻳﺘƸƮǎ ﻣƮƳ ﻨƤﻨ ﺍﻟﻤﺮƮﺓ ﺍﻟﺒﺎﺋﺴﺔ Ǘ ﻭﺗﺒﺎ ǎ ﻓﺮﻳﺴﺔ ﺍﻟƾﺎﺭ ﻭﺍﻟﺠﻮƳ ﺗﻨﺘƱﺭ ﺍﻟﻤﻮﺕ ǗﻭƤƙﻨ ﺗﻨﺘﻬﻲ ﻨƤﻨ ﺍﻟﻼ Ʈ ﺓ Ǘ ﻭﺗﺒﺎ ǎ ﺍﻟﻤƽﺳﺎﺓ ﺑƸ ﻨﻬﺎﻳـﺔ Ǘ ﻭﺗﺘﺤـƳﻭ " ﺍﻟﻤﻮƩ ﺍﻟﻌﻤﻴﺎƇ " ﻓﻲ ﺍﻟﻼ Ʈﻳﺪﺓ ﻭﺍﻟ Ǝ Ʈ ﻭﺭﺓ ﻟﻠﻤﺪﻧﻴﺔ ﺍﻟﻤﻨﻬﺎﺭﺓ ﺍﻟﻌﻤﻴﺎƇ Ǘ ﺍﻟﺘـﻲ Ǘ ﺗﺒ Ʈ ﺭ ﻭﺍﻟﺘﻲ Ƶ Ʈ Ƶ ﺑﻬﺎ ﺍﻟﺠﻬﻞ ﻭﺍﻟﺘƤﻠƵ ﻭﺍﻟﻔﺴﺎﺩ ﻓﻲ ﺯﻣﻦ ﺍﻟƮ ـﺒƠ Ǘ ﻳﻌـﺮ Ƶ ﺍﻟƮﻔﺎﺓ ﻭ Ǘ ﺍﻟﺮﺣﻤﺔ .

ﻭﺍﻟ ﻨ ﺍﻟƠﺣﺪﺍﺙ ﺑﻬƤ ﺍﻟƮƙﻨ Ǘ ﺗ Ʈ ﻠƠ ﻨƠ ﺗﻜﻮﻨ ﻗ Ʈ ﺔ ﻣﺘﻜﺎﻣﻠﺔ ﻛﻤﺎ ﻳﺮﺍǎ ﺑﻌƺ ﺍﻟﺪﺍﺭﺳﻴﻨ Ǘ ﻟﻜﻨﻬﺎ ﻣﻦ ﻭﺟﻬﺔ ﻧƱﺭﻧﺎ Ǘ ﻳﻤﻜﻨ ﻨﺟ ﺗƮƙﻨ ﺑﻨƇ ﺳـ ﺭﺩﻳﺎ ﻳـ ﺴﻴﺮ ﻓﻲ ﺣﺮﻛﺔ ﺭƮﺳﻴﺔ ﻣﺘﻐﻴﺮﺓ Ǘ ﺗﺒﺪƮ ﺍﻟﻼ Ʈﻳﺪﺓ ﻣﻦ ﺍﻟﻨﻬﺎﻳﺔ ﻟﺘﻌﻮ ﺩ ﺍﻟ Ǝ ﺍﻟﻮﺭﺍƇ ﻭﺑـƤﻼ ﻳﻌ Ʈ Ƶ ﺍﻟƮƖƵﺭ ﺑﺎﻻﻭﺍﻧﻴﻦ ﺍﻟﺰﻣﻨﻴﺔ ﺍﻟﺘﺎﻟﻴﺪﻳﺔ ﺍﻟﻼﺋﻤﺔ Ƶƙ ـ ǎ ﺍﻟﺘﺴﺎ ـﺳƳ ﻭﺍﻟﺘﻌﺎﻗـﺐ ﻓﺠﺎﺕ ƇƮﺣﺪﺍﺙ ﺍﻟﻼ Ʈﻳﺪﺓ Ƶﺎﻣﺮﺓ ﺑﺎﻟﻤﻮﺍﻗƵ ﻭ ﺍﻟﻨﻔﺴﻴﺔ Ǘ ﺗﺠﺘﻤƳ ƤﻴﻮƱﻬﺎ ﻟﺘـ ƮƙƳ Ʈ ﻭﺭﺓ ﺩﺭﺍﻣﻴﺔ ﻣƽﺳﺎﻭﻳﺔ ﺑﻠﻐﺖ Ƥﺭﻭﺗﻬﺎ ﻣﻦ ﺍﻟﺘﻜﺜﻴƵ ﺣﻴﻨﻤﺎ ﺗﺴﺘﻤﺮ ﺍﻟﺤﻴﺮﺓ ﻭﺗﺒﺎ ـ ǎ ﺍﻟﻼ Ʈ ﺓ ﺑƸ ﺣƳ .

ﻭﺑﺎﻟﺘƽﻣƳ ﻓﻲ ﺍﻟﻼ Ʈﻳﺪﺓ ﻳﺘﺒﻨﻦ ƮﻨﻬﺎƮ ﺗﺎﻭﻡ ƵƙǍ ﺍﻟﺒﻨـƇﻦ ﺍﻟـﺴﺮﺩ ǎ Ǘ ﺍﻟـƤǍ ﻳﺤﺎƾ ﺩﺭﺍﻣﻴﺘﻬﺎ ﺍﻟﺘﻌﺒﻴﺮﻳﺔ ﺍﻟﺘ Ʈﻮﻳﺮﻳﺔ Ƶƙǎ ﺍﻛﺎﺭ ﻣﻦ ﻣﺴﺘﻮǎ .

---

[50]- ﺑﺪﺭ Ʈƙﺎﻛﺮ ﺍﻟﺴﻴﺎﺏ Ǘ ﺩﻳﻮﺍﻧﻦ ﺑﺪﺭ Ʈƙﺎﻛﺮ ﺍﻟﺴﻴﺎﺏ Ǘ ﻡƵ Ǘ f .523

ǁ - تعدد الǞ ڝ وات ڧي الڨ ڝ يدة ǃ ڝ وت الڨǄاǆر ǃ ڝ ـوت المـوم Σ
و ڝ وت الǞب و ڝ وت حار Σ المبغǐ ǃ ڧǅǆǄ ǇǄ ڝ ǁ وات ǁǍـرة ǎ موجـودة
ڧيحاǅ .

ب - وڧيها حركة زمڧية رǃسية بارزة ǃ تتحدد ڧي حركات جزئية لـم
تراǇ ترتيب الǞحداث ترتيبا زمڧيا ǁارجيا ǃ بحيث جاǅت ǄǂǏ ڧحو مǁاǂǄ .

ǈ- ǉǊǋ الحركة الزمڧية الرǃسية المكǂǃǂة تزيـد مـǈ دراميـة الموقـ Ǆ
وموǇوǄية العرǈ والت ڝ وير .

وڧǇǄ ǈǅǆ تعدد الǞ ڝ وات ورǃسية الحركـة ǃ تـڧهǈ الـ ڝ ور
التعبيرية بتعميǂ البعد الدرامي ڧي الڨ ڝ يدة ǃ ڧيتجǋ الـǄاǆر ǃڧـǐ التـ ڝ وير
الموǇوǄي الǇǐ ǃ يǁڧو مǈ ڧيحاǅ وتمثيǌ وǂ ǃ ǃǉ رǂية الǄاǆر ڧي ǉǊǋ
الڨ ڝ يدة قد تعمات ب ڝ ورة واǇحة كما تدǌ ڝ ور الڨ ڝ يدة و ǁ ڝ ǁبǅ الـǄاǆر
يدرǃ حاياة المǃساة ǃ وǃبعاد الواǂǌ الǞجتماǄي المتدǉور ǃ ومǈ ǉǊǋ لـم تعـد
"**الموم Ƨ العمياء** " ڧي ǈǉǊ الǄاǆر بعدما تغلغǌ ڧي ǁǄماǂ تلـǃ الǁاǍـ ڝ ية
مجرد جسد ǂǃǁو ǐ مڧهار تحت ǇǄربات الǂǃار والعمǐ والبغي ǃ بـǌ ǁ ڝ ـبحت
ڝ ورة درامية لواǂǌ مǂǃǃ .

وǉǊǋ ǈǉǊ ǁǄ ǈǋـǊǋ ǃ ǉي ال ڝ ورة التي تڧǂو ǐ ǄǏǐ دǞلة رمزية ڧيحائيـة ǃ وǈǉǊ ǋـǊǋ
الدǞلة العمياة ǃ ليست ت ڝ ورا ڧǈǂريا ǂǃǃ ǃ وڧڧما يسڧǊدǊǋ الواǂǌ ǃ ويتجسد ǈǃǃ
ڧي ڝ ورة امرǁة ǇǄحية وǇǄǌ اجتماǄي سيǅ .

ويبلǆ الǄاǆر ب ڝ ورتǋ الدرامية مǈ ǉǊǋ ǇǄ والتـ ڝ ور الحـي
ǄڧǊدما ي ڝ Ǆ جسدǋǊ المڧǂǃǅ ǃ ومرǇǄها الǇǐ ǂǃǁ ǋǊ والآǁر ǃهوة الدم ڧـي
الرجاǌ :

Ʀميات ǀƬƠǀǍ ƵƫƬƣǀƧǁ Ɨهوة الدم ƻي الرجاǇ

وتحسستƧǁ ƻǀƿǁ باƩ رة تهم وƗ تدور

ƻي الراحتيǁ وƻي اƯƫƬƵǇ وƬƧي تعƪر بالƠيور(51)

وبهƦا التƩ وير الدرامي الحـي ، يرتƾـǄ مـستواƧا إلـƑ مـستوƽ **فاوست ، وهملت ، ودوǆ كيشوت** (52) ، ƻي رسم مƪǇ الƧƫاƦƬƦ اƵƫƬـسانية والتغلغǇ ƻي دراستها دراسة Ʀمياة .

وقد وƾƻ الƗاƦ ƻي اƫǇƦ الزمƪ الƗعبي واǙجتماƦي ، بما تƠƫƬƧǁ الƥƩ يدة مǁ الƗاƻǇ وحكم وƗƦدية ، ƤƾƠ Ʀǁ الجو الƗعبي بƫƬƵغامـƧǁ وأوسـƠƫ ƻي Ʃ ور Ɨعرية متتابعة تسهم ƻي إƠالة الجملة وتƫميتها كما يبدو ƻـي مƠƫـǄ الƥƩ يدة :

الليǇ يƠƾƤ مرة ƩƪƧǁ ƾتƗربƧǁ المديƫة

والعابروǁ إلƑ اƥƥرارة ..مƪǇ ƥƦƫية حزيƫة

وتƬتحت ƻǀƿزاƬƧǁ الدƤƿ ، مƩ ابيƠƿ اƠƫريƤ

كعيوǁ "ميدوزا "(*) تحجر كǇ قاب بالƫƬغيƫة

وكƫƧƫها إƦƬ رƗ تبƗرƬƧǁ " بابǇ " بالحريƤ (53)

---

(51)- المƩ در السابƤ ، ƙ 518.

(52) Ʀبد الجبار داود البƩ رƐ ، بدر Ɨاكر السياب ، رائد الƗعر الحر ، دار الƗƫوǁ الƥƬاƻية العامة ، ƚ 2 ، 1986 ، ƙ 22.

(*)-ƻعيوǁ " ميدوزا " ƻي اƯسƠورة تحوǇ كǇ مǁ تƥƥƧا إلƑ حجر ، ولكǁ مƩ ابيƠƿ اƠƫريƤ تƬعـǇ Ɨ ƦƦƥǁ ، ƺǁ المسارب إلƑ الموم Σ آمƫة ، وƫتيجة ƠبيعيةلسوƠ العƙقات بيǁ اƫـا Σ ƻـي المديƫـة ، ومƩ ابيƠƿ اƠƫريƤ قد تكوǁ إƦƬير بحرƤ بابǇ .

حيث ǐƢƄǻƸ حƢورا مكƯƤا للتƮابيƴ وللƤعلية والتكـرار Ǿ ويرمـي الƮƜƬر ملƸ ƾǘƯƽ ljƿƹƮ السلسلة التعبيرية ƾǫƿ تƦبيت تƋƋ الƮورة الدرامية ƥـي الوجداƸƸ الجماƜي بوƮƤها ƽداة تعبيرية موƜƢية Ǿ تƢƤعƪƸ ƥي قلـب الحـدث المƛساوƿ Ǿ ǐƢحƩ بƠلم ljƿƹƮ المرƽة وƽسƤها وƪادمها Ǿ ومما يزيد تƋـƋ الـƮورة الدرامية كƦاƥة وتعايدا Ǿ المƮاحبات اللغوية وتوƢيƥـƴ Ǿ للرمـوز واƽسـاƮير ومƥرداتها ƥي الموت والميƜƢد Ǿ وقد استƦمرƴ الـƮƜƬر للدƜƸـة ƜƬـƿ قـوة المجتمƹ وƜمƿ اƋƋوب Ǿ ƾƫلها العƪƮر الدراميـة التـي ƪـƮƴ ƜƪهـƸ التعبيـر الƮورƿ الموƢƜي Ǿ بعيدا ƜƸ الغƪائية واƽƿاتية Ǿ وبهƽƿ الـƮبكة الرمزيـة و اƽسƮƥورية و البƢƤحية Ǿ التƮابيƴ الجمƹ الƤعلية Ǿ ميدوزا ، ƽوديـب ƽبـو الهوƹ Ǿ اƥروديتا ƥاوست Ǿ ƽبوللو Ǿ وƪƴي Ʈبكة واسعة Ǿ تعددت مـƮ ƴƪادر ورواƥدƴƪ اƛƦƛية والƤƪلية Ǿ استعارƴƪ الƮƜƬر للتعبير بƦƮريـة دراميـة Ǿ ƜـƸ تجربة Ʈعرية ƜمياƩ وƮاملة بكƹ ƽبعادƴƪ الوجداƪلية واƽجتماƜيـة واƽƪـسا݀لية والحƢارية .

وƥي ƪهاية ƴƿƹ التحليǾ ƹ ƪƮير ƾǫƿ الƪƯاƚ ƹƸ الدراميي الـƿƹ ƴـحƋƋ الƮƜƬر ƥي ljƿƹƮ اƋƋƮيدة وƹحيرƴƪǾ ƥ يعود ƾǫƿ ƯبيعƩ الحدث اƋƋƮي ومـدƦ اكتمالƴ ƽو قƮورƥ ƪلياǾ ƹƸ ƴƿƹ الكƦƢم ياوداƪ ƾǫƿ موƢƜƴ مستاƹ ƽƿƹ رƪƴـو اƋƋƮة Ǿ وƪƭما ƥيما ƪحسبƴ ƪجاحا متميزا Ǿ يعود ƥي كƦير مـƸ جواƪبـƴ ƾǫƿ حر f الƮƜƬر ƜƬƿ تƯوير ƽدوات التعبير الدرامي بترقيـة وƛƭـراƩ التجربـة وتƯوير الموƛƭ الƪƥسي والƪƥلي والتعبيرƿ Ǿ وبهƿƹ يƮبƴ الƪƯاƚ الـدرامي المعتبر تعبيرا موƢƜيا وتƮكيƜ ƹ Ʈوريا اƪبƛاƭ وƴƪ الآƿƹ ر مƸ اتساƹ الرƠيـة وƪمو التجربة وƛƪراƩ التعبير الƤƪلي Ǿ مƸ سرد Ǿ وموسياƿ Ǿ و وƮ ƛǾ وحوار ومواƪتاƸƸ Ǿ يسمƴ كƹ ƿƹ بالتƮوير الدرامي Ǿ وبƴ يƛرƸ الƮƜƬر مƸ اƛƥ ـƥ

(53)- بدر ƮاكƸ السياب Ǿ ديواƸ السياب Ǿ م Ǿ f 509.

التصوير التي تتيح فرصة تعبيرا يوفر للقصيدة قدرا كبيرا من الحياد والموضوعية، وتنأى به عن أشكال التعبير الديموقراطي في القصيدة.

لقد أصبحت الحيلة الدرامية أداة لتوليد المعرفة الفنية في القصيدة، تتغذى من جميع مصادر المعرفة وكل أشكال التعبير المتاحة لتخرج بها من دائرة التعبير الذاتي والمحدود، إلى دائرة التعبير الإنساني الشامل، وعبر الحيلة الدرامية يتحول الموقف الوجداني الجماعي، والذي ينبع من الوعي الجماعي المستمر إلى منظومة التعبير الواسع الذي يعيد إنتاج الصراع وبناء المواقف الحوارية في اللغة الشعرية، بواسطة أدوات التشكيل الشعري القادر على التكثيف من تركيبة وتعددية المسارات الزمنية والوجدانية في القصيدة.

وقد بينت النماذج الشعرية السابقة، أن التشكيل الدرامي بما يختزن الوجدانية الجماعية كان حاضرا بقوة في الحيلة الفنية عند السياب في الفترة الواقعية، لكنه بدأ في التراجع التدريجي بعد انهيار النموذج الدرامي الواقعي ليفسح المجال لصيغة وجدانية درامية ذاتية على نحو مغاير لتلك الذاتية الغنائية، التي جاء الحديث عنها في الفصل السابق، وهي صيغة تعبيرية ذات طبيعة بنائية درامية معادة كمنها، ولكنها تجربة منفتحة أكثر على أدوات التعبير الدرامي مما يسقط الرأي القائل بالعودة الرومانسية للسياب [54] في أخريات حياته، وانهيار محاولة الارتداد الغنائي الرومانسي، إن التجربة الذاتية المتجددة بشكل قوي في المجموعات الشعرية الأخيرة للسياب، جاءت في صياغة درامية جديدة واعتمدت على العرض الموضوعي في بلورة الموقف الوجداني الذاتي، يؤكد ما قلناه سابقا، من أن الشاعر الواحد كان يتحول دائما عن نهجه البنائي بصيغ متعددة ومرنة، ولا يتحول فيها ارتدادا أو

---

(54) - حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979، ص 124.

تراجعا باتجاﺍﺯ التعبير الرومانسي ، بادر ما يبيﺍ بوتﻭ المتغيـر الـTعور ﮓ والتكر ﮓ والتعبير ﮓ الجديد وﻧﻲ الﻷﺍﺑﺓ التﺍﻟية الجديدة كﺍﺍ ، التـي كانـت ﺍمرة مﺍ ﺍمار الرﺅية الTمولية للواﻗﻊ .

وﺍ كانت المرحلة الواقعية ﺍﺍوﻊ المراحﻊ الزمنية ، ولكنهـا ﺍﻗـﻊ عزارة مﺍ حيث الﻧتاﺝ الTعر ﮓ ، ﺍﺍنها كانت ﺍرية وﺯمياة مﺍ حيث التعبيـر والبناء ، وقد كاﺍ الهاجﺱ الﻻجتماﺯي بﺍبعادﺍ التكرية والتنية يغﺍـي مـساحة كبيرة ﺍي ﺍريﺍتﺍ الTعرية ، واتسعت بﺍﺍ مساحة التعبير الدرامي الجمـاﺯي بTيغﺍ المتعددة .

ولكﺍ ﺍﺍﺍ الهاجﺱ الﻻجتماﺯي الجماﺯي سرﺯاﺍ ما بدﺍ ﺍي التراجـﻊ والتاﺍ f ، حينما اكتTﺍ الTاﺯر ﺍﺍ المتﺍور الغنائي كـاﺍ يتعلـﻕ بالمﺍـاﻊ والتجريد ، ويTﺍدم بالواﻗﻊ ومﺍ المنﺍور الواقعي ، كاﺍ يركز ﺯلـﮓ ﺍكـرة الآﺍر ، وﺍروحة التﺍحية والتداء ، وحات ﺍروحة الﻧﺍ الآﺍـر ، الﻧـا الناﺍ ، محﻊ ﺍروحة الﻧﺍ التر ، وﻧﻲ التترة التي ﺍلهمت الTاﺯر مااربانـﺍ المتناوﺯة للرموز والﻷساﺍير ، بحﺍ ﺯﺍ معاني الناء وال Tب والتجدد .

ﺍما وقد ﺍTبﺍ الواﻗﻊ يحاTرﺍ مﺍ جميﻊ الجهات، الموت، المـرﺍ السياسة ، التكر ، ﺍاد تغير الموﺍ الوجداني رﺍسـا ﺯلـﮓ ﺯﺍـب ، وحـدت التجربة الTعرية بﺍدواتها البنائية والتعبيرية ، واقعا حاليايا ، وتجربة واقعيـة مرة يعيTها الTاﺯر ﺍي كﻊ وقت ، ومﺍ ﺍﺍﺍ الوﺍﻊ الوجداني الجديد ، نﺍـTت التجربة الدرامية الﺍاتية المعادة ، وﺯنها انبﺍﻕ التTكيﻊ الـTور ﮓ والتعبيـر ﮓ المركب كﺍﺍ ، وتغيرت الﻷدوار التنية للTور والرموز والﻷسـاﺍير ، و لـم تعد بﺅﺭة الTورة ، ﻧﻲ بﺅﺭة المتTيﻊ الﻷسﺍورة ، و ﺍنما ﺍTـبحت ﻧـي بﺅﺭة الﻷسﺍورة الواﻗﻊ المسحوﻕ الﺍﮓ لم يعد يبعث ﺯلـﮓ الﻷمﻊ والTﻧـراﺍﻕﻊ Tارت الTيدة Tورة درامية ﺍاتية كﺍيتة ومغيمة ، تعبر تعبيرا موﺍـوﺯيا عير مباTر ﺯﺍ تجربة ﺯTتة ودامية ﺍTبحت تTكﻊ مادة ﺍﺍتية ووجدانيـة

تغ[illegible] أدوات التعبير في [illegible]يدة ، ويكفي [illegible] [illegible] [illegible] مجموع الا[illegible]ائد ال[illegible]عرية الواردة في **"المعبد الغريق , شناشيل ابنة الجلبي"** ، لر[illegible] ال[illegible]واتم الدرامية التي تؤكد انهيار الـ[illegible]ر ، الـ[illegible]ورة الدراميـة الجماعيـة المتفائلة وبروز [illegible]ورة ال[illegible]ر الدرامي [illegible]التي المنهزم ، وبهذا ال[illegible]رياة ينهار الحلم الغنائي ، ينهار الألم الواقعي ، فنجد [illegible] وجها لوجه أمـام [illegible]ـورة جديدة ولغة جديدة [illegible] . إنها لغة الموت ، لغة الألم ,لغـة الـوداع ، ولغـة المرض [illegible] ، وهي ال[illegible]ورة الدرامية [illegible]اتية المعادة التي كانت تتغ[illegible] [illegible]ـه الم[illegible]يلة الواقعية الجديدة ، ومن [illegible]ور المابرة التـي [illegible]ـارت جـز[illegible] [illegible]ـه المدينة :

"[illegible] ما [illegible]زت الأنسام مهد السنبل الغافي

[illegible] الزورق الأسيان منه يسيل في حلم ،

[illegible]رت يد [illegible] منه [illegible]لم . "

[illegible] زورق العا[illegible] منه سيارة تعدو

ببنات [illegible] و[illegible] موائد ال[illegible]مار منه سهل يمد موائد الامر[55]

وتتميز [illegible] المرحلة الدرامية [illegible]اتية المركبة بت[illegible]م الوعي [illegible]اتي بمعزل عن الوعي الجماعي قاد ال[illegible]ر [illegible] [illegible] المغامرة والتجريب ال[illegible]ـي ومن [illegible] [illegible]ر المرحلة من الواقع ، كان ال[illegible]ر تحت [illegible] [illegible]سي معاد وحالة [illegible] [illegible] قاسية ، جعلته يشعر بالإحسـاس والحـ[illegible]ار والا[illegible]ـراب و[illegible] الحالة الدرامية كانت لها امتدادات في الواقع العربي [illegible] يز[illegible]ر بجملـة من التناق[illegible]ات السياسية والفكرية ، وكان الـوعي ال[illegible]ـي المـ[illegible]ـي للتغييـر و الحداثة محا[illegible]را ومنا[illegible]را [illegible] ، وفي مثل [illegible] الجو الـدرامي الكابوسـي

---

[55]- بدر شاكر السياب ، ديوان السياب ، م2 ، المعبد الغريق ، ق[illegible]يدة " [illegible]م البروم " ، [illegible] 134.

وفي حالة غياب الوƶي الاجتماƶي الملتزم Ü بـ دƊ الـ ŢƖƶر الـسياب يـ Ţ وƷ تجربتƝ الƦاتية وبتعامƴ ƥƜي مƜتƠ ƊƄكـ ر ƶƖـ ĭ مƼـ ردات الحداƋـ ة الغربيـ ة المعاŢ رة Ü وƕمـƉ ƦƝا ƠƟƕار السوسيو – ƋƖƼي تبلـ ور الموقـ ƹ الـ درامي الƦاتي المكƋƹ في ƠƗر السياب Ü فƶادة Ţ ياغة التجربة الƠƗرية بƠـ رƸ وƊساليب و ƉƼƱية ƠƗرية جديدة كاستƤدام المولƜولوƜ والƚƜƖƳ واƠƼـادة مـƉ الدƙƙت الرمزية لƪسƠورة والموروث الƠƗبي وƷيرƝا .

ويمكƉ ƉƊ ƉƜƕƦكر ƉƊ ƉƊ ƖƞƶƖر السياب في ƜƦƝا المرحلـة الدراميـة الƦاتية لم يكƉ يعبر ƶƉ وƶي رومانسي متƘƱم ومنƶƸلƋ Ü ونما كـ ƉƖ وƶيـ ا جديدا ومتƠورا للƦات كجزƇ مƉ وƶي الجماƶة Ü[56] تجـسدƜ ƝƦـ ƝƦ الـ Ţ ورة الƠƗبية الدرامية المƋƟرة Ü وƦƕ المواƴ الƠƗبي العراقي الƦ ĭ يغنيƝ اƠƼƙـƴ ساƶة ƝƠوƴ المƠر :

يا مƠر يا حلبي

ƶبر بنات الجلبي (*)

يا مƠرا يا ƖƗƖƗ

ƶبر بنات الباƖƗ

يا مƠر مƉ ƝƦب.

تƠƖعت الدروب Ü مƖ ƹ ƝƦ الهاƴƠ المدرار

قƠعها ووراƝƦ

---

[56] - ƉƱƼƴ اƋمر Ü مدارات نادية Ü ƫ 191.

(*)- الجلبي لƖب وƝ ƶنƦ المƱ رييƉ " ƖƗلبي ".

وƱوقت المعابر مǇ جوƦ الƤǙǀ ƙي الƮمƱار

كغرقǉ مǇ سƙيǈة سǈدباد Ü كاƫ ة ƤƯر اƇ رجƿƇǈ وƤƹǙǈ

ǆǉ الغد (Ƈحمد) الǈƱǈور وǈǀو يدير ƙي الغرƙة

كƿوƩ ا ƫǈ Ü يلمƩ بǈادقيتǈǈ ويسعǀ , ƅم يعبر Ʊرǈǈƙ

اƫرǈǈƙ ويƤترƧ الƤƹم

متǉ يتوقƾ المƱر ƥ"[57]

ومǇ Ƭ ورة اǈتƱار الغيث Ü ǆǉ Ƭ ـ ورة اǈتƱ ـار الحبيـ ب ƙ ـي ق Ƭ يدتǈ : "**أحبيبتي**" التي جاƇت ƙي ƫكǀ لوحات ومƫǈƲد درامية و كǀ لوحـ ة ǈǀي تعبيرƗ ǈǀي تجربة Ü ǈǀي بǈاƇ لحدث وجداǈي لم يعـ رƾ اسـ تارارا Ƈبـ دا ولƨǈǈ ǈƤƹحƱǈǈ بƬ ور كƦيرة ومتعددة Ü تƯعǈǀ ƾǉ ƫƤبة الواقـǀ الوجـ داǈي و بواسƱة Ƈدوات التعبير الدرامي Ü السرد Ü الحـ وار Ü الموǈتـ اƱǈ التـ داƾي الƤيƦǈ Ü تجيƇ ǈƨǈ اƬ ƫيدة المركبة ƙي ƫكǀ تعبيرǉ ƫƇ ǈǈبǈǈ ما يكـ ون بتاǈيـ ة التعبير المتعدد الوسائƱMulti-média التي سبƧ الحديث ƾǈها ƙ ـي الƙ ـ Ƭ ǀ الƦاǈي مǇ ƨǈǈ البحث Ü تمتزƲ ƙيها كǀ العǈا Ƭ ر التعبيرية اللغويـ ة والبƹحيـ ة والسردية ƙي كǀ متكامǀ وƙي ǈسƧ درامي معاد Ü وتƫكيǀ Ƭ ـ ورǉ ƫ ـبكي مƱƦǀ ولƦات Ü و Ƭ ور Ü وƇحداث Ü وƫƤ Ƭيات Ü تبـ دو مجـ زƇة ومتǈـ اƅرة ولكǈها ƾǉ المستوǍ الدرامي والƦǈي متعاƦة ومترابƱة ƙي ƤǆـراƦ ƫ ـعرǉ مƦير Ü بدƇا مǇ Ƭ ورة الراƾية البدوية Ü ǆǉ Ƭ ـ ورة اƨات المǈـ ديǀ الƮحمـ ر و Ƭ ورة الƮقحواǈة ǆǉ Ƭ ورة الزوجة " ǆقبالǀ " ǆǉ Ƭ ورة الكاتبة البلجيكيـ ة

---

[57] - بدر ƫاكر السياب Ü ديواǇ السياب Ü م2 Ü ƫƤƫǈǀ ابǈة الجلبي Ü ƭ 600.

" لواا إاورال " [58] Ü ومم ǓŬP التاابy والتعار Ư [59] والمďارقة االئمة بـيـن المﺎy والواقy يتďزم الموةƵ الTعورĭ وتتعاد مع ـ Ǹدوات التعبيـ ر وتـ زداد الهوة بين الTlƵر والواقy Ü ويţبƠ الحديث ƵـLLل المعاإاـاة االƦتيـ ة ďحـ ساسا جمعيا يرزθ تحتǸ الTlƵر والمجتمy Ü مستغǓǔ العإاţ ر الرمزĭ واأسـƠورĭ والتعبير الţ ورĭ الموحي :

Tبااا وďياة ďي االرية

إTLLوا يƠy ƵlĪ الساحة

كجليy ثإاƠر المTيǸ

ويسوY ويإاTر الواحǸ

ďيكار يمسƠ بالTمΣ

ريTات الإاسر ويإاƠlƾ

ďيكار(*) تااďǸا اأƾ [60]

ثم يواţ ل y ƠǓليتǸď ďي قţ يدة "Tبااا و ďياة"-2- ďياوy:

ƠlƠي ďTبااكا اأزرƾ

سماC تجوY

---

[58] - حسن تودƾ Ü Tعر بدر TاكŁ السياب Ü ţ 243.

[59] - ƵLLاثح TǓƵ Ü التراث والتجديد ďي Tعر السياب Ü ţ 114.

(*) - ďيكار : ďLLي ديرالوΣ Ü ĭƦا ţ Ƣy جاƠحيل مي التمy Ü ƠاLر بهما مي ميإاوΣ ďي جزيرة كريت ďƦابت التمΣ جاƠحيǸ Ü وساƠ ďي البحر ƺريƠا.

[60] - بدر TاكŁ السياب Ü المعبد الغريƾ Ü قţ يدة : Tبااا وďياة 1 Ü ţ 117.

تبيǸتلا مǓ ýǔP الدموŸ

كǖǆلي بي ƿرتجƸ الزورǈ

وجهاǽ الǓسمر ǏǆƸ ǈTǓǕ ǆǨ

كما ǏǆƸ ǈTǓǕ ƸTتروت المحار

ǉǆي الƬǓTئيǏ رارǗPǆ

وǉǆي المرǉǓ المغلǈ [61]

وبهǽǨ الƬرياة الرمزية ، يتحاǈ ǨǽǽǓ المزǕ الƷǆلي الواسŸ بيǏ تلـ ǽǽ الǓبعاد الواقعية الǨاتية ، وتلǽǽ الدǓǙت الǓسـƬورية الرمزيـة ، ومـǏ ǽǨـǆǜ التجاوب تǆTǓ العǓقة الدرامية الجدلية ، ويولد المǆƬǈ الـTعر ǙǓ المو ـ وƸي ǉي الƾTيدة ، ويTبƠ التعبير الTور ǙǓ وليد الPǓǈ المووƸي الƬمǓý ، وǆǜو ما يريد ǏǆƿǓ ياولǽǆ الTاƸر لغة وTورة وتركيبا وبǆǓCǕ وكŸ ǉTيدة لها تركيبها وتTكيلها الǉǓ ، التTكيǓý ليƩ مƾTو ǙǓ ǏǆƸ الƾTيدة ، وحيǏ يTير الـTاƸر ǆǜ ـ و ǖ ، تTبƠ الƬمولية التجربة ǆǜي Tمولية التجربة Tمولية الTورة والتعبير التي يTǓǆلها التǉمǓý الواسŸ ǉي الواǉŸ وǉي التاريǍ وǉي الǓسƬورة وǉي الǉكـ ر ويǨǽǽ Tارت الƾTيدة مسرحا تتحرǽǽ ƸǕǙ TPǓبتǆǜ مPـ تلـ Ƹ الكاǆǗǓـات حيـة وǆǓبƠة ، وتتجسد ƸليهاƸǨ ابات الǆǗǓساǆǏ واǆǓتTارات ǆǜ ƸǕǙ مر العTور .

وǨǆǾ كاǏǆ الTاƸر السياب يتƬور كما ƸǕǙ المستوǍ الغǆǓائي تعبيـرا وبǆǓCǕ ، كما تبيǸǆǓ الدالة البياǆǓية المرǉǓاة بهǨǽ البحث ، وكيـǉا ƸـǕ ـǙ المـستوǍ الدرامي الجماƸي لالة ǆǓǤǨامجǆǜ الدرامية وƿǗلة مساحتǆǓ ǉي الPƬريǉǓة الـTعرية للسياب ، ǆǜ يبرز ǆǓǨǽ التƬور التعبير ǙǓ ǆǂƿر ƸǕǙ المستوǍ الـدرامي الـǨǽاتي

---

[61]- المTدر السابǈ ، ǉTيدة " TباǽǽǓ وǉيلة 2" ، f ، 121.

كما وكيقا Ü 5ي دواويلل اPŪيرة Ü 5كلل اTلƵر البيـاتي اسـتƱلاY للا يƱـو ĭ
المرحلة الغلائية بسرƵة ملحوƲة Ü واتقلƠ ƵƖĬ معƱيـات التعبيـر الـدرامي
بTƘ ƵŽ مكاƵ واامتزلل لديلل الوƵي بالRاات مƴ الـوƵي بالجماƵـة Ü وارتـبƱ
بTعرلل ملR البداية بالكƟلا العربي Ŀوŕ ارتباƱ Ü ƵƸΣ الـسياب الـRĭ كالـت
تƲهر 5ي Tعرلل المƜƠه الغللائية بTƘ ƴƸ بارز Ü ولكلها Ƶلاد البياتي بدƅات تƤـ Ƶ
حدتها بعد للLJ اNتز الواƾƴ الحƜارĭ الجديد Ü تحت ƜربLJت الحداƙة والتجديـد
واستƟاŕ اTلƵر البياتي ملLJ اƵزNت الرومالسية والغلائية Ü 5ـي وقـت مبكـر
5وجد لƟسNل وجها لوجNل ƀمام الواƾƴ المر Ü Tعب مايـد Ü وحـ Ɯارات تبـددت
وƀPرă 5ي Ʊريŕ اƲلهور 5استولĭ ƵƖĬ لƟسNل السƜƾ5ر ملLJ المديلـة وƙـار
Ɯد التاليد والرجعية Ü واتPRلƟسNل جƵولLJ جديدا ملLJ اTلعر ليعبر بNل ƵـLJ لـNj ǀR
الواƾƴ . (62)

LJǪ لNjǀR اƅلاستƟاقة وموقNƟ الثائر ƵƖĬ الواƾƴ والمدلية بƠ5ة Ơـ ǀƸة
لم يƉت Ơ5ƠةÜ وƤلما كالLJ ƵبƵر مراحـƴ متسلـسلة تبعـا لتƱـورلل الƟكـر ĭ
واأيديولوجي Ü 5هو ابتداƅ ملLJ مجموƵة "مƜƉئكة وTياƱيLJ " راƟ5ـƯ للواقـƴ
و5ي " ƀباريŕ مهTمة " Ü ƙائرÜ رومالسي متمرد Ü و5ي " سƟر الƟƾار والƙورة "
ƠارTƵلرا ƙوريا واقعيا Ü و5ي " الRĭ يƉتي وƅ يـƉتي " و " الكتابـة ƵƖـĭ
الƱيLJ " لجد اTلƵر يريد بلƅ ƵالƵ جديد ƵLJ Ʊريŕ ƤƵادة بلـƅ ƅ لـNjǀR العـالم
الجديد . (63)

وبهRلا الƠورة يتƘTƴ الموقƵ الƙورĭ ƵلاƵ اTلƵر البياتي ويلـوƴ
معبرا LJƵ لNjǀR: ((وƵلدما ƶمر اللاور الواƾƴ األلسالي ƀمام ƵيلـيـƴـƲ بدايـة

الPمسيلiيات كاiات الT ورة التي ارتسمت Dمامي T ورة واقÿ محƱم يPيم ƸليNl
اليةΣ Ü وiكNj Ĭ كاiات Tƌعار ĭ اǖولǏ محاولة لتT وير Nj ـ Ĭ الـ دمار الـ TمĬÿ
والعام الĬ ĭ كاLJ يسود اǖTيĆ و لم ƊكDLJ لحاوÿ البحث Ƹ ـ LJ الـ سبب الكـ امLJ
وراĆ Ĭ LJ العام Ü ولكiLJي اكتƔيت بتT ويرLJ Ü وƸiدما تجاوزت مرحلة التT وير
لم يكLJ Ĭ LJ مرتبƱا بالعƋور ƸLJ مبرر اجتماƸي للتمرد Ü بـ ÿ كـ اLJ مـ رتبƱ
باللاƺية الميتاƔيزيائية Ü حتǏ لاد كاLJ المƔهوم الميتـاƔيزيائي لـ رƺ الواقـ ÿ
والتمرد ƸليNl دولLJ الƋورة - Nj و بداية اǖلتزام ...... كاLJ Ĭ LJ البحث Nj و مـا
Dدă Ĭ Ǐ اكتƸ ƊƸ الواقÿ المزر ĭ الĬ ĭ تعيƊ الجماNjير وĬ Ǐ اكتـƊƸ بƱسـها
المƔزƳ))[64] .

وƸ LJ ĬNj ƱLJ الرƱية المتمردة استƋƐرت بiسبة كبير ة مLJ قT ائد " Dبـاريƾ
مهTمة " ƋƐم اتسعت Ɣي " المجد لƲƱاÿ والزيتولLJ " وƔي مجموƸتNl " TƌDـعار
Ɣي المƔiǏ " و " كلمات Ǘ تموت " وارتبƱت بالواقÿ وباǕiساLJ وTDبƊ لهـ Ĭ LJ
الرƱية الƋورية قيمة iساiية واجتماƸية Ü مLJ DجÿLJ الحرية يموت المiاƺـ LJ
المPLJT ول Ü ويتحولوLJ Ǐ رموز للبƱولة والƔداĆ Ü وبهNj الT ورة البƱوليـة
تTبƊ التƺحية لها معƖiǏ Ü ƋƐم تT ير رمزا Dو DسƱورة للƔداĆ Ü وNjي الT ورة
الiموƵجية الدرامية التي iجدNjا Ɣي " الiار والكلمات " Ü و Ɣـي " سـƔر الƔـ ر
والƋورة "

وǗ يعiي NjLJ ƱLJ ƊƸTر تPƱ f iهائيا مLJ الT وت الغiائي Ü وĬ LJـا
Tار يميزÿ DكƋر Ĭ Ǐ التTكيÿ الدرامي وPƾ LJ ـT يدة Ĭ ات البiـاĆ الـ T ورĭ
المولƺوƸي بوƸي Ɣiي متدرل ولكNlLJ سريÿ .

ومPÿǓ LJ الدالة البيائية الماترحة Ü والتـ TيƸ الـ TƌعرĬ الـ ĭ
Ƹتمدiاiا Ü يتƺ Ɗ لنا LJD الTƌƸر البياتي كاƸ LJ Ǐ وƸي كبير Ɣي مجاÿ التعبيـ ر

---

[64] - ƸبÚ الوNjاب البياتي Ü ديوا ƸLJ بد الوNjاب البياتي Ü 2ƌ Ü تجربتي الTƌعرية Ü f 19 Ü 20 .

الدرامي ﻓﻲ وقت مبكر Ü ويبرز ǀǓǐ الوŽي الﻔﻨﻲ الدرامي ﻓﻲ الكتـاب الـ Ǎ ǒ
Ţ ǋ درﺍ Ž ﺎم 1968 Ü والǍ ǒ تحدث ﻓﻴﻪ Ž ǐ تجربته الŢعرية Ü و ǫ ق ـدم لنا ـا
الŢاŽر ﻓهمه لم Ţ ǑǙǓ **الفنان** (*) مﻦ ǒ Pǔý المعǓيـات والتحديـدات الﻨاديـة
المعاŢ رة ﻓهو ياوý : ((الاǐǓY ǐǓ و الǓسم الǓǍ يتحدث مﻦ ǒ Pǔ ǏـǏ الـ ŢاŽر
ǏǐـﻨǓǔ متجردا مﻦ الﺘﻴﻨﻪ Ü ǋ Ǎ ǏǏ الŢاŽر يعمد Ǐǫ ǍǏ Pǐǀ وجود مستاý ǐǓŽ ǐǓ الﺘـǏ
ولǎǐǏ يبتعد Ž ǐǓ حدود الغنائية والرومانسية التي تردǎ كثير مﻦ الŢعر العربي
ﻓيها Ü ﻓǙǓﻓعاǙǓت الǓولǍ لم تعد ŢǑ ýǓ الاŢ يدة ومﺿموﻨها Ü بﻞ ý ǐǏ ﻧﻲ الوسـيلة
ǏǍ الŢ P ǀ ǏǐǓ الﻔﻨﻲ المستاý Ü ǏǏ الاŢ يدة ﻓﻲ مﻦ ý ǀǐǓ الحالة Ž الم مستاý ǐǓ ـ Ž
الŢاŽر - وǏǐ ǏǏ ǏǏ PǓǏ وﻐاها – Ǔ تحمـý آǓـار التـŢويهات والـ Ţ رPات
والǓمراﺽ الﻨﻔسية التي يحﻔý بها الŢعر الﺬاتي الغنائي)) .(65)

وكما يبدو مﻦ التعريŽ الǍ ǒ قدمه البياتي Ü ﻓﺈﻧﻪ يتعامý مـý الاǐǓ ـY
باŽتبارﻩ ǋداة تعبيرية مستالة Ž ǐǓ الǍ ǒات Ü ولǀǐǓ يجعله ﻨتعامý مـý ǐǏ ـǎ ǐǓ الǓداة
بمعزý Ž ǐǓ الوŽي الﺬاتي Ü وǏǐ و ǋمر قد يتعارﺽ حينما تـ Ţ ǑǓ الـǍǒات ǐǏ ـي
ﻨﻔسها موﺿوŽا Ü وبالتالي يŢ ǑǓ التعبير Ž ǐǓ ǐǓ ǏǏ الﺬات ليΣ موﺿوŽا مستاǓ
Ž ǐǓ الﺬات Ü ǫ ǎ Ǔ يمكﻦ ǋ ǏǏ ﻨتعامý مﻊ ŢPالŢ يات والǓحداث والرمـوز التـي
تكوﻦ المادة التعبيرية والسردية للاŢ يدة ǓبمعزŽ ý ǐǓ وŽي الـ ŢاŽر ورؤيتـǏǐ
وﻨﺤﻦ يجب التﻔرقة بيﻦ التعبير الﺬاتي الغنائي المباŢر Ž ǐǓ التجربـة الـŢعرية
والتعبير الدرامي الموﺿوŽي Ž ǐǓ التجربة ﻨﻔـسها ﻓـǓ ýǓو اŽتبرﻧـاﻩ تعبيـرا
مباŢرا Ü والثاﻨﻲ تعبيرا موﺿوŽيا ﻏير مباŢر .

(*)- مŢ ǑǙǓ الاǐǓY الائŢ ǎǐǏ وﻏير محدد المǓǑǓ le masque يتداýǓ مـý الŢ PŢـ Ţية
le personnage وبيﻦ الŢ P f الﻄبيعي والبيولوجي la personne Ü وبـǎǐǏ قـد يـ Ţ ǑǓ
المŢ ǑǙǓ الحالﻦ " الاǐǓY والŢ PŢية " متداخليﻦ مý ŢǑǙǓ ǋ Pر : monologue المونولوا .
ينظر كǎǐǏ : ﻓاﺿý ﺛامر Ü مدارات ﻨادية Ü f 251.

(65) - Žبد الوǏǐاب البياتي Ü تجربتي الŢعرية Ü بيروت Ü مﻨŢورات ﻧزار قباﻧﻲ Ü1968 Ü f 25.
ينظر كǎǐǏ : جابر ŽŢ ﻔور Ü ﻓاﻋلية الŢعر المعاŢ ر Ü مجلة Ţ ﻓ ýو Ü Y 4 Ü مـ ǋ 1 , يوﻧيـو
1981 Ü الǏǐǐار ة الهيئة العامة Ü f 122 .

و ǻلينǉ ǈǃǄ ǅهمǊ ǆǇǈǉ الǋعر ǌ ǍǎǏ يǐǑǒ وجها واحدا ǓǔǕ Ǎ كمـا ورد ǖي تعريǗ الǋǘǙر البياتي Ǎ وǚǛما سيǋتمǜ ǝǞǟ الوجهيǠ معـا Ǎ الوجـǡ الǢتي الǣرد ǌ والوجǡ الوجداǚي الجماǻي Ǎ وبǤǥ يـرتبǦ بǧريا ـة ǻـرǨ التجربة الǋعرية التي تستعيد ǩدواتها التعبيرية مǠ مǪتاǗ المعـارǗ والǫǬـوǠ الǭǒǮر Ǎ وبهǤ Ǎ تساǔ الوǰǱǗ الدرامية ǲسيرة ǳǤǴ الرǵية الǶحادية وǥǤ ـǥ ǷǠ التعبير الدرامي Ǎ يمتاǥ ǏǸ وǸية بǚائية ǓǔǕ ǅـي الاـ Ǹيدة Ǎ وǚǛمـا يǸبǹ كما ǲǋǬرǚ تعبيرا بسيǺǔ ǩو معادا ǻـǠ المـǋǙر الǢاتيـة والمـǋǙر الجماǻية كǼǥ .

وǻليǉ ǈǃǄ المردود الدرامي ǖي الاǸيدة مرتبǦ ǲكǽر بمـدǎ ǚجـاǾ الǋǙر ǩو ǅǿǋǉ ǖي تعميǀ الدǶلة الكلية للتجربة الـǋعرية Ǎ وǶ يعـود ǅـي ǰǬرǚ ǛǞ قيا ǁ مدǎ تواǣǀ التوǰǱǗ ǩو تǏǣـǉ مـǂ المرجـǂ التـاريǏي ǩو الǶسوǦ ǌر ǌ وحتǞ الاǸ Ǹي Ǎ ǳǤǴ المرجعيات تعد ǻǬǸر Ǐارجة ǻـǠ الǬ ǃ Ǎ ومǣارقة ǧبيعتǉ البǚائية Ǎ وǶ تسهم مساǴمة ǅعالـة ǅـي التـǋكيǂ الجمالي Ǎ ǛǶ ǛǤ تحوǂ التعبير الدرامي ǛǞ وحـدة حيـة تǹـر ǌ المـساحات الـǋعرية ǅـي الاـǸيدة Ǎ بالǻǶتمـاد ǻـǠ بǶǒـة التـǸوير Ǎ ǩو ǻǟـǞ تǚǛيات التǸوير الحديǽة التي تتمǹǂ ǖي توǰǱيـǗ الوسـاǰǱ الـسǚيمائية مǹـǂ البǚاورامـ ـ ـا والموǚتـ ـ ـاǃ Ǎ وتǚǛيـ ـ ـة حركـ ـ ـة الكـ ـ ـاميرا (*) باǻتبارǚ ǻǬيǚا راǸدة Ǎ وما تادمǉ ǳǤǴ التǚǛيات مǠ ǩبعـاد دǶليـة لاـǸور الǋعرية .

(*)- مǸǔǓǕ سǚيمائي ياوم ǻǟǞ حركة الكاميرا ǖي الاǔǕة الـسǚيمائية , وǴـي تابـǂ الـǸور الǋعرية الاǰǱمة ǻǟǞ الحركات الميكاǚيكية الدالة. يǚǛر كǤǥ : ǩحمد مجاǴـد ǲǋـكاǂ التاǬـ ǃ الǋعر ǌ Ǎ دراسة ǖي توǰǱǗ الǸǏǋيات التراǽية Ǎ اǛǴǥǤرة Ǎ الهيئة المǸرية العامة للكتـاب Ǎ ǃ 193.

وǆليƝ يƮبƠ الحر f ǅƸƾ الƇتيار الـƮيƱ الدراميـة والتعبيريـة ƈمرا ƶروريا حتƾ تتƜǈم مƴ ƙبيعة التجربة الƬعرية Ü Ʊالتيـة ƈم جماǆية Ü لتكون قادرة ǅƸƾ ƛƛالتها الدƛلة الجديدة ƺي السياƾ الجديـد Ü بحيـث يمكƳ ƳƈƬƽ Ʊƈƾر ƈƛكار جديدا وجدانيا واقعا الدرامية الƮيƱ ƳƈƬƽ ƾƛƞ ƳƈƬ ƳƊ ǅƵ ƳƊ ǅƬ ƾ ƈƠ تƜǆلية درامية تƜƛƾ المعنƾ الƬعرƾ مƴ الدƛلـة الغنائيـة المباƬرة اƛƬارية Ü ƙƾƾ المستوƹ اƛيحائي Ü وبƸƛ يƮير التعبير الـƮورƾ ƺي الƮيدة ƺبورا ǆƾƸ ƳƈƬƽ الƮيغة الدرامية الموƶوǆية الموحية Ü ولƴ ƳƊƸ اƛيحاƅ الƬعورƾ الƸƾ يرسلƝ الƬاǆر ƾƸƾ المتالي Ü تجسدƸا الƮورة الدراميـة الكلية للƮيدة Ü وƳƈ آلية التعبير التي يستƼدمها الـƬاǆر ƳƊـي التـي تحـدد بساƙة التجربة ƈو ǆماƸا وتعايدƝƸ .

ومƴ ƳƊƸ يƮبƠ الرƈƾ الƸائƜ بƳƈ التعبير الƮورƾ البƛƷـي Ü قـد يوƹǅ تدƺƾ الدƛلةÜ Ʈحيحا ƺي ƙƛار الƶƛارة التاليدية التي تكتƺـي بـƸƛاراƅƛ الƬكلية والمƶƛاية الوƝƊية بيƳ ƈƛراƵ التعبير الƮورƾ " ولكƳ ƙبيعـة ƳƈƬـƸƾ المƸاربة ƈƮبحت Ƭيئا آƼر ƺي الƶƮو f الحداƛية " [66].

وبهƸƾ الƺهم ƸƛƸ يتƈكد البعد الـƬمولي الكلـي للتعبيـر الـƬعرƾ الدرامي ƺي الƮيدة Ü ƺƛد ƮƸارت " مƸاربة بيƳ ǆـالميǅ ƳـالمÜ الƸـƮيدة الƬعرƾ Ü وǆالم الواƹƛ اƛجتماǆي Ü والمƸارنة بيƳ ƳƈƬƸƾ العالميƳ تƈتي ǆـƾ حد مرƝƸ ǅ Ü حد ƺƶائي مجدوƛ ومتƜجر باƛيحاƅ "[67].

---

(66) - ƈحمد مجاƝƸ ƳƊƬاƛ التنƛ f الƬعرƾ Ü f 202.

(67) - يمنƾ العيدƳ ƺي معرƺة النƵ f Ü ƙ3 Ü بيروت Ü دار اƛƺاƾ الجديدة Ü 1985 Ü f 106 .

وينƲƛر ƸƛƸ : محمد مƺتاƝ Ü دينامية النƵ f تنƲƛير وƈنجاز Ü ƙ2 Ü الـدار البيـƶƛƅ Ü المركـز الƛƈاƺي العربيÜ 1990 Ü f 49.

وƵليǁ ǇƸ5 لجوƇ الƬƵƖر المعاƬ ر ǫƉ Ǐ الƠرياة الدرامية 5ي التعبير والبƴاƇ Ü ليƩ Ǘƴها Ơرياة تكتƦي بالعرƅ الموƉ ـ وƵي 5ƹ ـ Ơ للتجربـ ة Ü ǁو ƫاديمها للمتلاي 5حسب Ü وǂƴما Ƭارت Ơرياة ƽـادرة ƵǊـ Ǐ تحريـ ر الƠاƽـ ة الƬعرية المƩتبئة 5ي ƵالǊ الاƬيدة Ü كمـ ا يـ رǍ الƴاـ اد المحـ دƭǐون مـ ǇƸ ǇƸ الƬ ورة الƬعرية " ليست زيƴة Ǘ معƴاǏ لها Ü وǂƴما ǋƴي التي تحـ رر الƠاƽـ ة الƬعرية المƩتبئة 5ي العالم والتي تباǏ ǁسيرة 5ي يد الƴاƭر" [68].

وƵƴاد اƵتماد ǁدوات التعبير الـ درامي لتوكيـ د وتوليـ د المعـ اƴي والدǗǗت العمياة Ü يكوƇ الƬƵƖر ƽد Ơƥƹ بالاƬيدة ƥƠوة ƴحو البƴاƇ الƬعر Ǐ الموƉ ƵوƵي Ü ǃǂ تحاƨ Ƭ ƠرƬ الǗسـ تيعاب والتمƭـ ǋ العميـ ƨ لتلـ ǁ الƽدوات التعبيرية والبƴائية Ü حتǏ Ǘ تƫ ƠبƬ 5ي الاƬيدة مجرد ǁƬƏكاǋ "ǋƴǗ ما لم تكـ ǇƸ ǋǂƴ ǁكار مستوƵبة ƵƠتيا ƵƴƹƠ ƹ ƹǫ ǏƉ ǋƴتميز ƵƬƖر Ü ƹ ǇƸ ƵƠƵƹ ƵƬ Ǝ ƹزƩـ ر Ƹ كǗمي [69] .

وƵليǁ ǇƸ5 الآليات الدرامية 5ي الاƬيدة ليست ماƬ ودة لـ ǃƴاتها وǂƴما ǋƴي 5ي جوǋرǋƴا الƬعر Ǐ آليات تعبيرية وبƴائية Ü تسعǏ ǫƉ Ǐ ǁƩƭر ǁƽدǁ الƦƴي وترقيتǊ باستمرارǋ Ü وǂƴƴ كلما اتسعت مجاǗتها وامتـ دت Ƶبـ ر 5ـ Ƭ وǋ الاƬيدة Ü تعمات العǗقة التعبيرية وابتعد الƬƵƖر ƵǇ المباƬرة والـ سƠحية Ü ǗƉ5 ƵǇ قدرتها 5ي الǗستيعاب العاƠ5ي ƵǊ Ǐ ƴحو ƵميƮ ومركـ ب Ü وبهـ ǃا تتعمƮ العǗقة بيǇ ǁدوات التعبير البǘƹي وǁدوات التعبير الدرامي الƽƩرǍ .

ويمكƴƴا مǇ ǃƴƴǇ المƴاƠƸ ǁǇ ƴعتبر الوسائǋ البǘƹية التاليديـ ة مـ ǇƸ ƫبيƊ Ü واستعارة وƹيرǋا Ü ƫاƴيات تعبيرية تعمǋ Ƶ ǏƵ ǁƩƭ الƴاƾام التعبيـ ر Ǐ

---

[68]- جوƇ كوǋǇ Ü بƴاƇ لغة الƬعر Ü ط1 Ü ترجمة ǁحمد درويƫ Ü الاـ ǋرة Ü مكتبـ ة الƽزƩـ ر Ü 1985 Ü ƫ 61.

[69]- سيسǋ د ǏƉ لويƩ Ü الƬ ورة الƬعرية Ü ترجمة Ü ǁحمد ƴƬيƦ الجƴابي Ü ماǁ ǁميرǋ Ü مراجعة Ƶƴاد ƹزوات ǂسماƵيǋ Ü بغداد Ü دار الرƬيد للƴƬƩر Ü ƫ 93 .

الصورة في القصيدة ، وبهذا تتحقق الحركة الحراكة والتعالق الفني بين الفنون ، بواسطة ذلك التراسل بين أدوات التعبير الشعري ، وأدوات التعبير السردي و الدرامي و السينمائي وغيرها ، مما يدعم هذا الانجاز البنائي الشامل الذي تطرحه كمادة بديل للإنجاز التقليدي الذي يجزئ العملية التعبيرية البنائية في النص .

ولهذا فقد أصبحت من المسلمات الشعرية لرواد الشعر الحر من الرغبة في الاستفادة من تلك التقنيات المتعددة ، لم تعد مجرد حالة نفسية طارئة فقط ، وإنما أصبحت هاجسا حداثيا ، وضرورة فنية وحضارية ، بعد أن صارت اللغة هي المركز والمعارف الإنسانية الأخرى هي الأطراف وفي ظل هذا التصور ، صارت السينما لغة أو نوعا من الخطاب[70] ، وغدا السياق اللغوي والشعري ، سياقا سينمائيا ، حينما تتابع الصور وتتجاور[71] ويصير التعبير الصوري تعبيرا سينمائيا كهذا ، يضيف أثرا جديدا للأدوات التعبيرية الأخرى عن طريق الربط السينمائي المعروف باسم "المونتاج" وبهذا تتحرر تقنية "اللقطات" الشعرية القديمة ، من سلطة اللغة ، أي الضمائر المتحكمة في التقنية ، لانتقال المساحة بين الضمائر المتكلم ، المخاطب ، الغائب ، دون الانتقال إلى اللقطات الأخرى التي تحدد على المستوى الصوري والبنائي الكلي للقصيدة ، وبالتالي تصبح الصورة حيادا وفنيا موضوعيا .[72]

وبهذه الطريقة في تركيب التعبير الصوري ، يعبر الشاعر عن رؤيته تعبيرا دراميا ، لأنها تتغلغل صوت الشاعر في النص بتركيب واضح تسبب في تحويل القصيدة إلى الغنائية و المباشرة في التعبير ، ويحقق التعبير

(70)- أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري ، ص 206.

(71)- مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة ، سعيد مكاوي ، د ط ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر ، 1964 ، ص 91.

(72)- أحمد مجاهد ، المرجع السابق ، ص : 208 .

الՂعرǐ Ţ ورة ƱPابية تاريرية Ü وقد مر بنا ǐ البياتي كـ الǐ حنائيـا 5ـي

مجموƵتنا الՂعرية اǑولǐ " **ملائكة وشياطينǅ** " حيث يهيمǐ التՂكيƴ الغنـائي

ǐ ƵǐȆ معƱم الاŢائد Ü ǻم يتراجƴ حƢورا بسرƵة واƢ ـحة 5ـي المجموƵـة

الՂعرية الƮانية " **أباريق مهـشمة** " حتǐ وǐǐ بلƺ التوتر واǑنƵاƴ مـدارا

ويعلǐ سǐƱP وتمردا Ȇ ǐȆ المدنية Ü 5تاƴ بǐǐǐ مساحة التعبيـر الغنـائي 5ـي

الPرƱيةة الՂعرية للبياتي Ü وتبدǐ 5ي التراجƴ Ü وǐ ǐ ǐ يP5تي التعبير الغنـائي

5ي الدواويǐ الՂعرية اǑPيرة Ü كما يوƢحǐ الجدوƴ التŢنيƴي المعتمد .

وبتلǐ f المساحة الغنائية وتراجعها الـسريƴ 5ـي ǐنتـاǐ البيـاتي

وŢعود التعبير الدرامي واتساƳ مساحتǐ بسرƵة كǐǐǐ Ü يƌكد ما سبǐ ذكـرا

وǐو ǐ البياتي كاǐ يتƱور تعبيريا باتجاا التՂكيƴ الـدرامي ǐكǐـر وبـسرƵة

5توǐ سرƵة ناǐا المǑئكة والسياب Ü وŢ ǐبحت الاŢيدة ƵادنȆ 5ƢلC Ţـوريا

تتبلور 5يǐ المواقƶ المتŢارƵة والمتƢادة Ü وتتـTǐبا ǐ اǑŢ ـوات وتتعـدد

ومǐ PǑلها ينمو الحدث ويتƱور و يغدو البناC السردǐ للحدث 5ـي الاŢ ـيدة

بناC موƢوƵيا و ƱرياƋ درامية Ü وǐنǐ Ǒبد مǐ التمييز بيǐ الاŢيدة التي تاوم

Ȇ ǐȆ بنية سردية ǐ5اية وŢ ƻية Ü Pالية مǐ الحركة الجدلية Ü تǐاƴ ǐكارا ǐو تعبر

ƵǐǐȆ مواقƶ معينة Pارǐǐ الŢ راƳ والتناقƢ والجدƴ ومجالهـا الزمنـي ǐـو

الماƢي وبيǐ البناية السردية الجدلية التي تǑمƩ الحاƢر و يـŢ بƠ التعبيـر

السردǐ 5يها Ȇ ǐŢ را Ţعريا ǐساسيا 5ي العملية الՂعرية ǐ ǐ جانب العناŢ ـر

الدرامية اǑPرǎ Ü ويداونǐا ǐنǐ 5ǐ ǐ ǐ الՂعرȆ 5ي الŢيغة اǑولǐ ǐ وجود

مستاƴ ومنǐ5Ţ ƴ Ü وبالتالي ǐǐ5 الŢورة Ţ بƠ وŢ ـ5ا سـرديا Pاليـا مـǐ

المواقƶ الجدلية التŢادية المعادة Ü ǐما 5ي الŢيغة الƮانية 5ـǐ الـȆ ǐŢر

يǐوب 5ي اǑŢوات اǑPرă ويŢ بƠ حƢورا 5ي الاŢيدة حƢورا ǐيحائيـا

يرتبƱ باǑŢوات اǑPرă 5ي ȆǑ5قة تƵǐƴ Ü يحكمـǐ منƱـǐ 5ǐـسي ينمـو

ويتƱور بالسرد الاŢ Ţي حينا وبالوŢ ƶ ǐحيانا Ü ǻم يوقƶ الـسرد ويلـƱƴ

الحوار Ü ويعمد ǐ ǐ تولـيƶ تنايـات دراميـة

جديدة كتيار الوƵي مƒǚ ƺترة Ü تاƱ ر ƌو تƠوŷ Ü ƛم يعود ƋلـƑ ƈلهجـƞ الƋوŷ وƈƧƾǈ تسير الƱ اƱ يدة ƺي حركة درامية متغيرة .

ومƈ الƈماƯƧ الƬعرية الƈƔ ـجة ƺـي ƬـعرƱ البيـاتي ƀـƱ يدتƞ المƬهورة " **عذاب الحلاج**" ورƹم ƈƌ ƈƧƾǈ الƱ يدة جƈلحـت ƋلـƑ الـƬولƈ مـƈ الƱ ƒ ƺي تƱ ويرƈ مƋساة اƙƈساƈƈ مƈ خƜŷ ƬرƱ ƏƬ الكلمة ومƱ يرƋ اƙƈـساƈية كلها وبهƈƾ العرƯ السردƑ تتسŷ التجربة الƤƾاتية ƤƾالƬƱر البياتيÜ وتƊƾƀـƺ ƿبعادا حƯارية ƬاملةÜ ƺƈ حركتها الƬعورية Ɗاƚت مƈكسرة ومتغيرة يحكمهـا مƈƈƠ ƾ الرمز واƙيحاƇ Ü والبعد اƙسƠورƑ .

وبالتعمƾ ƺي Ʊـورة الƱ ƱيدةƱ "**عذاب الحلاج** " التي ترمـز لعـƤاب ومحƈة الƬƱر والمجتمŷ ƈƞƍ ƈƧƾ Ü ƈǆرة ƈƜƍها محƈة لها ما يـساƈدƈ مـƈ الواقـŷ والتاريƤ Ü وƊاƚت تكبر Ƭيئا ƺƬيئا Ü حتƑ ƈƜƱ بحت ƒƠتـƺ ƾاƀ Ü وƈƚ الـƬƱر راƱƺƈƞ المحƈة مƈƿ زمƈ بعيد Ü ƺƈاد جسدƈ ƈ ƺـي ƈƾـƈƾ الـƱ ورة الدراميـة المركبة والمتوترة Ü وƈƾƍ ƺي ƬƠƽŷ ست لوحات تƱ ور مراحŷ التجربة Üومƈ ƍƈǚلها يعبر الƬƱر ƈƤ تƱƺƈ يلها وجزئياتها ƺي حركة درامية متوترة وƤمياة وقد ƿƤƠƑ الƬƱر لكŷ لوحة ƤƈواƈƺƤيا يميزƈ ƺ Ü اƇجاتƈƾ ƈƾ : المريـد رحلة حوŷ الكلمات Ü ƺسيƺساƇ - المحاكمة Ü الƱ اب Ü رماد ƺي الريƟ .

وƈاƊرا ƈƱ ƱƐو ƱƐياتها التعبيرية الدرامية ƺ Ü ƺƈƈƈƈƈ ƈتابعها بـƬيƇ مـƈ التحليŷ الƈادƑ ƤƤبر لوحاتها الست .

ƺƺي اللوحة اƙولƑ :

ساƠت ƺي العتمة والƺراƷ

تƈƊƠت روحƈ باƙƱ باƷ

Ƭربت مƈ آبارƈƾم

ͲࠀاﺑII اﻟدوار

ﺗﻠوﺎت ﻳداII ﺑﺎﻟﺣﺑر واﻟﻐﺑﺎر

وﳉ ﻟﻘ ﻟﻘ اراII ﻄاﻛﻨﻄ ﻄﻠﻄ رﻣﺎد ﻟﻘﻊ ﺎﻟﻧﺎر

ƠرقƠ ﺑﺎﺑﻲ ﺑﻌد ﻟﻘ ﻧﺎم اﻟﻣﻐﻧﻲ

ﺑﻌد ﻟﻘ ﺗﺣƠم اﻻﻳﺎر

ﻣﻠﻘ ﻟﻘﻳ ﻟﻲ Þ وﻟﻘﺎت ﻓﻲ اﻟﺣƲرة ﺗﺳﺗﺟﻠﻄ

وﻟﻘﻳ ﻟﻘ اﻧﺗﻬﻄ Ü وﻟﻘﺎت ﻓﻲ ﺑداﻳﺔ اﻧﺗﻬﺎ

ﻣوƵدﻧ اﻟﺣTر .[73]

وﺗﺑدو ﻟﻘﻊ اﻟﻠوﺣﺔ ﺑﺎﻓﺗﺗﺎﺣﻳﺔ اﻟﻌرƲ اﻟﻣﺳرﺣﻲ Ü ﻓﻧرة اﻟTlƵر ﻳﺗوﺟﻪ ﻟﻘ ﻄ PT ﻳﺔ اﻟﻣرﻳد Ü اﻟﻘ ﺗرﺑƠ ﺑﻪ وﺣدة ﻓﻲ اﻟTﻌور واﻟﻣوﻗƵ رح ـ م ﺗﻌددﻳﺔ اﻟ وات ﻓﻲ اﻻ ﻳدة Ü ﻓﻧﻠﻬﺎ ﺗ ور ﺗﺟرﺑﺔ اﻟﻘﺗﻳ ـ ﺔ Ü وﻟﻛ ـ ﻟﻘ اﻟ ـ TlƵر اﻟﺑﻳﺎﺗﻲ ﻳﺣﺎوƴ ﻟﻘﻊ ﻣﻠﻘ ƴƥP اﻟﺗﻌددﻳﺔ اﻟ وﺗﻳﺔ Ü ﻟﻘ ﻳوﺳƴ ﻣﻠﻘ داﺋ ـ رة اﻟﺗﺟرﺑ ـ ﺔ اﻟﻘﺗﻳﺔ Ü ﻟﺗﻧﻘ Ơ ﻄﻠﻄ اﻵPر Ü ﻣﺣﺎوƠ رﺑ Ơ ﻣوﻗﻔﻪ ﺑﻣواﻗﻔﻬم ﻓﻳﺑوθ ﺑﺣزﻧﻪ وآﻣﻪ وﻣﺣﻧﺗﻪ ﻓﻲ اﻟواﻗƴ اﻟﻣﻌﺎ ر .

وﻣﻧﻘ اﻟوﻧﻠﺔ اﻟ وﻟﻄ ﺗﺗﻌﻧﻘ ورة اﻟTlƵر اﻟﺣﺎﺋر اﻟﻣﺗ ـ ﺄﻟم وﺑ ـ ﻟﻘII ﻟﻘﻳﻣﻧﺎت اﻟﺗﻌﺎﺑﻳر اﻟﺗﻲ ﺗدƴ ﻄﻠﻄ اﻟواﻗƴ اﻟ ﻟﻳم Ü اﻟﻘ ﻄ ﺗﻔﻛﻛت ﻓﻳﻪ اﻻ ـ ﻳم واﻟﻣﺑ ـ ادə وﺳﺎدت اﻟرﻟﻘاﺋƴ واﻟﻇﻠم Ü ﺳﺎƠت Ü ﺗﻠPƠت Ü ﻟﻘ ﺑﺎII Ü ﺗﻠوﺎت Ü ﺗﺣƠم Ü وﻣﻠﻘ ﻟﻘﻊ اﻟﺳﻠﺳﻠﺔ اﻟﻔﻌﻠﻳﺔ ﻳﻧTƏ اﻟﺗTﻛﻳƴ اﻟ ور ﻄ اﻟﻣﺗﺳﺎوƏ ﻄ Ü وﺗﻣﻛﻠﻘ اﻟTlƵر ﻣ ـ ﻟﻘ ﻟﻘ ﻳﻌرƲ ﺗﺟرﺑﺗﻪ ﺑﺄﺳﻠوب دراﻣﻲ ﻣوƲƵﻲ ﻳﺳﺗPدم Ʋﻣﻳر اﻟﻣ ـ ﺗﻛﻠم وƲ ـ ﻣﻳر

[73] - Ƶﺑد اﻟوﻧﺎب اﻟﺑﻳﺎﺗﻲ Ü دﻳوان Ƶﺑد اﻟوﻧﺎب اﻟﺑﻳﺎﺗﻲ Ü 2ﻣ Ü ﻣ ـ 2Ơ Ü ﺳ ـ ﻔر اﻟﻔ ـ ر واﻟ ـ ورة Ü f .145

المƤƸƟب Ǘ وƽمير الجمƾ ƺحياƼƼ Ǘ وƹƸƹ للتعبير Ʀ ـ ƸƄ المحƼـة الƘجتماƦيـة والƽيا Ƴ والحيرة والƹƸƹ ƾ ƻي Ʀالم لم يعد جميƈ Ǘ وبهƸƹ الƗƽ ـ ƠƟات التعليـة اتƽƠ الجو النƻسي الƸƒ ƻƄ يحياƸƹ الƦƤƟر حيƼما كتب ƸƹƸƿ الƤ يدة .

ƺما اللوحة الƙاƼية ƻاد جاƠت بعƼواƼ ƻرƦي: "رحلة حوƴ الكلمات" :

ƺما ƺوحƫ الليƴ ما ƸƹƸ ما ƺƟƻƹ المƤ باƟ

وƺكلات Ƥبز الجياƳ الكادحيƼ زمر الƸƓائب

وƤ ائدو الƸƓباب

وƤربت حدياة الƤ باƟ

السحب السوداƠ والƗمƟار والرياƟ

وƺوحƫ الƤريƦ ƻوƾ ƸƿƸƹ الهƽاب

وƸƿو يدب ƻي Ʀروƾ Ƥجر الزقومƇ

ƻي ƤمائƴƝ الƽباب

والƤ مت والبحث Ʀ الجƸƒور والآبار

ومزƾ الƗسداƦ

وليابƴ السياƦ

ƸƿƸƻاقتي ƼƸحرتها وƺكƴ الƗƽياƦ

وارتحلوا

وƸƿ ƺƸƿ ƺقلب الƗ Ƥ داƦ

لعلها ꝺوراﻼ ورد Ծيرتها الريƠ ǒوﻼ

ميت Ü لعلها ꝺƠياƧ [74]

وبƦƖ العƖاوƖƖ الƋرƩي يƖاƖƖا الƬǀر ꝭƖ Ĭ جو الحدث وبداية المحƖـة ورحلة العƦاب Ü حيث قام باستددƩƖǁ الدƅلة التراƋية داƤ ـ ý حركـة الƖ ـ Ƭ يدة ورعم ꝺƖها مستاƖة بعƖاوƖƖ ǒرƩي Ü ꝭ Ǖ ꝺƖها مƖادمجة ǒي البƖية الدراميـة العامـة للƖ Ƭ يدة Ü تحت العƖاوƖƖ الرئيسي للƖ f " **عذاب الحلاج** " وقـد جـǀƖت تلـ Ɩ الدƅلة الرمزية الƋيحائية ǒي Ƭƛý لƖƠة يƖاƖها الـƬǀر مـƖƖ التـاريɊ Ü مـƖ الƦكرة الƋƖية والƖƖǒية الجمعية Ü دوƖƖ ƖƖƖ ƬƖعر بحƲورƖا المباƬر Ü وƖꝺ يكوƖƖ ƠرǒƖا بارزا ǒيها Ü وقد حر f الƬǀر ƩƖ Ĭ تعميƼ ꝭحـساΣ الƖـارƏ بهـƦ الحياد الوƬ ǒي والتعبير ĭ Ü وꝭƖساƖ الƤƠاب ǒيها ꝭƖ Ĭ ƤƬ f Ʃ ـر واكتƋƖـƖ بدور العيƖ الراƬ دة -دور الكاميرا - .

وبالƖƲر ꝭƖ Ĭ تƖƋ الƬ ýيƬ ورة Ü ƖستƠýƖ ƖƖ ƖحدƖ ꝺƖها لƖƠة سƖيمائية جاǀƖت ǒي Ƭƛý حركة ꝺƖƖاية – حركة تاريƤية تتابعية – ꝺو ǒي Ƭـƛý حركـة Ʃمودية Ü تجسدƖƖ Ƭ يغة الƖداǀƖ " يا ƖƖƬ را …يا مسكر ĭ …يـا مغلـƼ …. " مما يدƛý Ʃ Ĭ ƖƖ ꝺ الصƤƠب ǒي الƖ Ƭ يدة ليΣ بعيدا ƩƖ محور العيƖ الراƬ ـدة ƩيƖ الƬǀر Ü وبهƦƖ التاƖية السƖيمائية Ü ƖǁƬت العƖǕقـة الـƬعرية والƋكريـة والƅجتماƩية بيƖ الƬǀر والآƤر Ü وقد حر f الƬǀر ƩƖ Ĭ ꝭبـراز التاـارب المتكاƐǒ بيƖƖ وبيƖ الƤƬ Ƭية المريدة ǒي الƖ Ƭ يدة Ü وبƦƖ ابتعد الƬǀر ƩـƖ التدǒƼ الغƖائي المباƬرÜ حيƖما ƖجƠ ǒي الƤتيار ƤƬ Ƭ ية الحǕƖ التي سـǀƖدت بƬƛý جيد ƩƖ Ĭ ƦƖƖ التاƖƋý والƅئتǕƧ الƋكر ĭ والمعƖـو ĭ والـƬعور ĭ بـيƖ الحǕƖ الƖƖئر ƩƖ Ĭ الواƲƖý والسƖƠة والمجتمƲý Ü وƖƖي الƬ ورة المليئة بالƋيحـǀƖ والرمز Ü التي تجسد الموƧƼ الƋور ĭ بƋبعـادƖا الƅجتماƩيـة و الƋƖـساƖية ǒـي

---

[74] - المƬدر السابƼ Ü f 148 .

اﻟﺍ ﻳﺩﺓ ، ﻛﻤﺎ ﺃﻧﻬﺎ ﺗﻌﺒﺭ ﺑﺪﺍﻳﺔ ﺍﻟﺷﺮﻭﻉ ﻣﻦ ﻣﺮﺣﻠﺔ ﺍﻟﺤﻴﺮﺓ ﻭﺍﻟﺘﺮﺩﺩ ﻭﺍﻟﺍﻧﻘ ﻄﺎﻉ ﺑﻌﺪ ﺣﺎﻟﺔ ﻣﻦ ﺍﻟﺍﺭﺍﻉ ﻭﺍﻟﺘﻮﺗﺮ ﻋﺎﺷﻬﺎ ﺍﻟﺸﺎﻋﺮ ﻣﻊ ﺫﺍﺗﻪ ، ﻣﻦ ﺃﺟ ﻞ ﺍﻟﻮﺍ ﻝ ﺍ ﻭﻝ ﺇﻟﻰ ﻟﺤﻈﺔ ﺍﻟﺤﺴﻢ ﻭﺍﻟﺍﺭﺍﺭ ﺍﻟﻨﻬﺎﺋﻲ ، ﻭﻫﻲ ﺍﻟﺍ ﻮﺭﺓ ﺍﻟﺸﻌﺮﻳﺔ ﺍﻟﺎﺩﻡ ﺍﻟﺎﺩﺭ ﻋﻠﻰ ﺍﻟﺤ ﺴﻢ ﻭﺍﻟﺘﻐﻴﻴﺮ ، ﻭﻫﻲ ﺍﻟﺍ ﻮﺭﺓ ﺍﻻﺭﺗﺒﺎﻁ ﺑﺎﻵﺧﺮ ، ﺑﺎﻟﻤﺠﺘﻤﻊ ﺑ ـﺎﻟﺜﻮﺍﺭ ، ﻭﻓ ـﻲ ﺍﻟ ـﺜﻮﺭﺓ ﺍﻟﻮﺍﻗﻌﻴﺔ ﺍﻟﺘﻲ ﺗﺘﻌﺰﺯ ﻓﻲ ﺟﻮ ﺍﻟﺘﺠﺮﺑﺔ ﺍﻟﺪﺭﺍﻣﻴﺔ ﺍﻟﺠﻤﺎﻋﻴﺔ ﺍﻟﻤﻌﺎﺩﺓ :

ﻓﻤﺪ ﻟﻲ ﻳﺪﻳﻚ ﻋﺒﺮ ﺳﻨﻮﺍﺕ ﺍﻟﻤﻮﺕ ﻭﺍﻟﺤ ﺍﺭ

ﻭﺍﻟ ﻤﺖ ﻭﺍﻟﺒﺤﺚ ﻋﻦ ﺍﻟﺠﺬﻭﺭ ﻭ ﺍﻵﺑﺎﺭ .....

ﻭﺑﻬﺬﺍ ﺍﻟ ﺮﺧﺔ ﺍﻟﺪﺭﺍﻣﻴﺔ ﺍﻟﻤﻮﺣﻴﺔ ، ﻳﻨﻤ ـﻮ ﺍﻟﺤ ـﺪﺙ ﺍﻟ ـﺪﺭﺍﻣﻲ ﻓ ـﻲ ﺍﻟﺍ ﻳﺪﺓ ، ﻋﺒﺮ ﺗﻨﻨﻴﺔ ﺍﻟﺘﺎﺑﻞ ﺍﻟﻤﻌﻨﻮﻱ ﻭﺍﻟﻔﻨﻲ ، ﺑ ـﻴﻦ ﺍ ـﻮﺭﺓ ﺍﻟﺤ ـﺎﺋﺮ ﺍﻟﺛ ـﺎﺋﺮ ﺍﻟﻤﺘﻤﺮﺩ ، ﻭ ﻮﺭﺓ ﺍﻟﺸﺎﻋﺮ ﺍﻟﺤﺎﺋﺮ ﺍﻟﺮﺍﻓﺾ ﻟﻠﻮﺍﻗﻊ ، ﻭﻗﺪ ﺍﺣﺐ ﻫ ـﺬﺍ ﺍﻟﺘﺎﺑ ـﻞ ﺍﻟﻔﻜﺮﻱ ، ﺗﺎﺑﻞ ﻓﻨﻲ ﺁﺧﺮ ، ﻭﻳﺘﻤﺜﻞ ﻓﻲ ﺍﻻﻧﺘﺎﻝ ﻣ ـﻦ ﺍﻟﺤ ـﻮﺍﺭ ﺇﻟ ـﻰ ﺍﻟﻤﻨﺎﺟ ـﺎﺓ ﺍﻟﺪﺍﺧﻠﻴﺔ ﻋﺒﺮ ﺗﻨﻨﻴﺔ ﺍﻟﻤﻮﻧﻮﻟﻮﻍ ، ﺍﻟﺘﻲ ﺳﺘﺤﻤﻠﻨﺎ ﺑﺴﺮﻋﺔ ﺇﻟ ـﻰ ﺧ ـ ﻴﺔ ﺍﻟﺤ ـﻮﺍﺭ ﻭﻫﻨﺎ ﺍﻻﺭﺗﺒﺎﻁ ﺑﻴﻨﻬﻤﺎ ، ﻟﻢ ﻳﻜﻦ ﺍﺭﺗﺒﺎﻃﺎ ﻭﺟﺪﺍﻧﻴﺎ ﻋﺎﻃﻔﻴﺎ ، ﻭﺇﻧﻤﺎ ﻛﺎﻥ ﺍﺭﺗﺒﺎﻃﺎ ﻓﻜﺮﻳﺎ ﻭﺍﺟﺘﻤﺎﻋﻴﺎ ﻭ ﺇﻧﺴﺎﻧﻴﺎ ، ﻭﺑﻬﺬﺍ ﺍﻟﺘﺎﺑﻞ ﻭﺍﻟﺘ ﻋﺪ ، ﻧ ﻞ ﺇﻟﻰ ﺍﻟﻠﻮﺣﺔ ﺍﻟﻤﻮﺍﻟﻴﺔ :

ﺑﺤﺖ ﺑﻜﻠﻤﺘﻴﻦ ﻟﻠﺴﻄﺎﻥ

ﻗﻠﺖ ﻟﻪ : ﺟﺒﺎﻥ ...

ﻭﻗﻠﺖ ﻓﻲ ﺷﺮﺍﺋﺐ ﺍﻟﻤﺪﻳﻨﺔ

ﺍﻟﺜﻮﺍﺭ ﺷﻮﺗﻲ

ﻭﻟﻢ ﺃﺟﺪ ﺇﻻ ﺷﻬﻮﺩ ﺍﻟﺰﻭﺭ ﻭﺍﻟﺴﻄﺎﻥ

ﺣﻮﻟﻲ ﻳﺤﻮﻣﻮﻥ ، ﻭﺣﻮﻟﻲ ﻳﺮﻗ ﻮﻥ ، ﺇﻧﻬﺎ ﻭﻟﻴﻤﺔ ﺍﻟﺸﻴﻄﺎﻥ.

بيǈ الǆئاب ǈǋ ǉǋ رياƵ ǈǋ

ǉتلتقي

ǈجرتǈي

ǉسيتǈي

حكمت بالموت Ƶǈ Ǐ قبǉ ǉ ƻǈ Ƶام

وǈǋ ǈǈǈ ǈǋام

مǈتǈرا ǈجر ǈǋ ǈ ǈ ساƵة اǈƵدام

وترسم ǉǋǈ اللوحة قرار الحسم ǈ ويتارر الǈعǋ الǉور Ǐ ǈ ويستدƵǈ الǋƵǈ ǈ ورة المحاكمة واǈǈǈǈǈ ǋǈية واقعية تاريǋية رǈǈت الرǈ ـ وǈǈ والجلوƩ ǈǋ وليمة السǈǈǈǈ ويǈ در الحكم باǈǈǈǈǈ ǈǈǈ ǈ ǈ كاǈǈ يحمـ ǋ ǈǈǈ كتǈǈǈ معاǈاة مرحلة بǈكملها ǈ وǋǈǈاب ǈ ǈر برمتǈ ǈ ǈارǈǈ الجميǋ ǈ ـي ǋداǈǈǈ وǋحراǈǈ وǈ ǈǈ ǈ وǈي اللوحة القادمة :

واǈدǈǋ الǈǈǈة واǈهود والسياƻ

ǈحرقوا لساǈي

وǈهبوا بستاǈي

مǈ ǈيǈ لي ǈǈ ǈبر الǈǈǈ ƻ

والǈار ǈ ǈبحت رمادا ǈǈمدا

و العام و اليباب.

" ويţلب ويتحولŷ ĺلى ǆŷƱبƱسƊورĭ "[75] أم يţير رمادا ů تĳľرازا الرياθ ů ولكĳŇ الرماد الĭ Ɍ ůŐ يزالŷ قابŭ لŰŤـكالŷ مـǇ جديـد ů Ɗو العـودة الممكĳة وبهĳɌ الţورة الدرامية الƱŪسورية بƟبعادŇـا الĳŰـسانية و الـţ وƼية ستكبر الƱŤجار ů ويعود الƱمŷ مǇ جديد ů والعمار ĺلى Ƥراب المديĳة :

Ɗوţاŷ جسمي Ɗţ بحت رماد

Ƽي Ʃابة الرماد

ستكبر الƱŤجار

ستكبر الغابة ů يا معاĳاي

وƵـاţاي

ستكبر الƱŤجار

سĳالتاي بعد Ʃد Ƽي ŇيكاŷƱ اĳوار

ƼالزيتƼ ي المţباθ ǇǇ يجƸ ů والموƵد ǇǇ يƼوت

والجرθ ǇǇ يبرƊ ů والبĳɌرة ǇǇ تموت .

وبهĳɌ اللمسة الرمزية و الƱŪسورية و الţ وƼية ů يكتمـŷ المـŤهد الكلي ů الĭ Ɍ تحولŷ ƼيŇ ĳɌ النƟŷ الوجداĳي ĺلى لوحات واقعية مرئية ů يرتبƱ بالƱŪسورة ولكĳŇ ليƩ بالƱŪسورة و يرتبƱ بالتاريƥ " الحǗŪ " ولكĳŇـا ليـƩ بالتاريƥ ů ويرتبƱ بالواقŷ و لكĳŇ ليƩ بالواقŷ الƤŪ ƒ ů ĺĳما Ňو مزيƫ مǇ ĳɌŇ العĳاţر كلها وƵبر ĳɌŇ المسرθ الƼĳي الدرامي المعاـد ů يتƤـƟ Ƹ الحـدث المتƱور Ƽي ااţيدة وتتبلور المواƸƸ واƱŪوات ů تارة Ƶبر تĳاĳيـة الـسرد

---

[75] - محسǇ ƊƱيم ţ ů دير المǗŪ ů ƒ ů 111.

والوŢ Ƹ المباƫر Ü وتارة ƋرƔ ăƋبر التƭوير الƫـعرƓ المكƑـƸ الملـتحم بالحدث Ü وبهƻ التركيب والتعايد ƺي الحدث Ü وƺي البƴاء الƻائم ƇƼƇ الحركـة الƫعورية الƻƻاة Ü وƺي التعبير ƓƼƳƳ يƴƫđ Ü التƫكيƃ الƭورƓ الدرامي المعاـد ƺي ƫعر البياتي Ü ورƹم ƇƳ الƫƇƳر يƭور تجربة ƻاتية Ü ƹƯ اƴـƳƳ Ư يتحـدث ƹليƴا مباƫرة Ü بƃ يƭور موقƺا ƴƺسيا وƺكريا Ü تتوتر ƺيƳƳ العƯقة بـيƇƳ ƭـوت الƫƇƳر و الƭوت الƺƴي Ü وƭوت الواƃƺ السƅƹة Ü ولكƴهـا تتـƾƑ حيƴمـا تƴجلي المƫكلة وتزوƃ الحيرة Ü وتتƋƻ الƻرار الƑورƓ Ü كƓسلوب ƺـي التغييـر ويƭدر الحكم الƻƾائي باƕدااƴة Ü وتزداد المواƸƃ ƇمƻاƇ وتركيبا حيƴما تتحوƃ اƕدااƴة ƹƇƓ موت و ƹحراƽÜ مƑ ƹƇƓ حياة و بعث مƳƳ جديد.

وقد وƽƺ الƫƇƳر ƺƴيا ƺي تجسيد ƇƼƭƇ ر الموƸƃ Ü ƺجعلها تتحـراƻ وتتƺƴاƇƃ Ü كما لو كاƴت اƕحداث حاياية و واقعية Ü وبهƻƴ الƅرياة الدرامية ƺي بƴاء الحدث وƭياƹتƳƳ Ü تتعمƽ التجربة الƫعرية Ü وتتعاد المـƫƇƳر Ü وتـزداد الحالة الƫعورية اƴسحاقا واحتراقا واƴبƾاƳ Ü ƺيƭƫتي التƫكيƃ الـƭورƓ مركبـا يغƻƳƳ التاابƃ والتعارƯ بيƇƳ الماƾـي والحاƾـر Ü بـيƇƳ الواقـƅ و المƑـاƃ و يوجهƳƳ ƺي حركة درامية تسير ƺي اتجـاƇƳƴ متاـابليƇƳ متعارƾـيƇƳ كـƻƳƳ و لكƴهما يƴتهياƇƳ ƹƇƓ موƸƃ تƺƇƼلي واحد Ü تعبيرا وبƴاء .

وƹƻ كاƴت قƭيدة " ƇƻƇب الحƯƇ " تمƑƃ ƴموƻجا للدرامية المركبـة التي يستغرقها ƋكƑر مƇƳ ƭوت واحد Ü وƇƼالجت تجربة ƻاتية وتƋرƇƇ بها مـƇƳ الدائرة الƻاتية الƺردية ƹƇƓ الدائرة الجماƇƼية اƕƴسااƴية Ü وتحاـƽ بƴاƌƇƳـا ƇƼبـر التوƸƴيƃ الرمزƓ واƕسƅورƓ والتاريƋي Ü وƇƼبر العرƯ الدراميÜ ƺƴƇƳ ƇƳـƻ الدرامية المعادة ƺي البƴاء والتعبير Ü قد مرت بمراحƃ :

Ƌ – مرحلة اƕƋتيار حتƓ تتم ƇƼملية اƕستيعاب الـدرامي Ü وقـد حاـƽ الƫƇƳر قدرا معتبرا مƇƳ ƻƇƳ اƕستيعاب Ü المتجـاوب مـƅƃ بيعـة التجربـة الƫعرية .

ب – الربط بين الحالة المعاصرة والحالة المستعارة أو المستدعاة من التاريخ ، وهذا يعني الربط التناصي التفاعلي بين الحداثة القديمة والحداثة الجديدة [76] ، بحيث يمكن من خلال ذلك تحقيق آلية الحوار وبالتالي فإن المرجعية التاريخية تخلق داخل العلاقة الوظيفية الجديدة في النص المعاصر مرجعية فنية درامية ، أي أسلوبا في البناء الحداثي ، وأداة درامية في التعبير عن البناء الحداثي والمعاصر في النص المعاصر (فهو يحيل إلى واقع معاصر ، يثبت صدقه أو كذبه إذن ، وهو يحيل إلى واقع الداخلي صدقه مستمد من ارتباطه بالواقع ، ومن ارتباطه باللغة فتولد اللغة واللغة تحيل إلى اللغة)[77] ، وبهذا التصور تتعزز فكرة التكافؤ بين صوت الحاضر في القصيدة ، والصورة الدرامية المتحققة ، ويتجسد التوازن النفسي والفكري داخل البناء الفني للنص ، ولكن التكافؤ ليس صيغة جامدة أو قانونا نهائيا وإنما يخضع لطبيعة المرحلة وخصوصية التجربة ، فقد يطغى الجانب المعاصر ، وتختفي صور القصيدة ورموزها حداثيـة ، حينما يريد الشاعر أن يعبر عن حالة معاصرة وبذلك تتلاشى مساحة القديم ، وتتسع مساحة الجديد ، وتتراجع الدلالة التاريخية القديمة , وتتولد الدلالة الرمزية الحديثة ، وبالتالي فإن الصورة الدرامية هي تصوير صورة وصفية سردية قديمة وإنما تتخذ طبيعة جدلية ورؤية حداثية للتاريخ ، وبالتالي فإن التحريك الصوري الدرامي ليس وصفا لحدث معين وانتهى ، وإنما هو إدراك وتصور وموقف معاصر ، وبالتالي " فليست هناك صورة جامدة ثابتة حية فكرة عن الماضي ، الماضي ، التاريخ يصبح وبهذا الفهم " [78] دلالة تتفرع من الماضي

---

[76] - أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري ، ص 354.

[77] - محمد مفتاح ، إستراتيجية التناص ، ط 1 ، الدار البيضاء ، 1985 ، المركز الثقافي العربي ص 14.

[78] - مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، القاهرة ، الدار القومية ، ص : 205 .

Ț ورة مƞائية Tاسعة ، وǄǍ ريȄ Ɂدوات التعبير والبǼاǋ ال ـدرامي ، يول ـد ǆǐǂǤ التTكيǇ الȚ ور ȓ المƞ ǋيǀ في الاȚيدة ، والا ـائم ǄǊ ـ ȓ T ـبكة مكǀ ـة وواسعة مǆ العǚقات والتǝكǚت الدǚلية والǼǐية بيǆ مجموǄة مǆ المواق ـ Ƶ Ț وت الƩ رǄ ، ȚوتPȚية ، Ț وت الساȚة ، وǐǂǤ التاǐǂ Ɂو التكǇ يتسȄ مǕ البǼية الكلية للاȚيدة ، ǕȒ وت الƩ ر " الǚǼ " التي تتا ـدم في الاȚيدة لها وجود في الآPر ، تكوǼات مǆ مPيلة جمعية Ǥير متǼاǐية ، وم ـǆ ǐǂǤ الǀاقة الجمعية المPزوǼة ، توجد العǼاȚ ر الغائبة الحاƞرة في ال ـǼ ǃ وǐǂǤي ȓǄ قدر كبير مǆ الحƞور في الǂكرة الجمعية : " ǍمةǄ Ǽ Țر Ǥائب ـة مǆ الǼ ǃ وǐǂǤي ȓǄ قدر كبير مǆ الحƞور في ال ـǂكرة الجمعي ـة ، لا ـراǀ Ǆ Țر معيǆ ǉǐ درجة ǐǂǐ ǐǂǐǼǘǐ Ǽجد ǄملياǄ بǀزاǀ Ǆǚقات حƞورية"[79] ،
وبهǂ التحوير الTعر ȓ و الǼǐي يتجدد التعبير و يزداد الرȚيد الǚبداǄي Ǆما ـا وǍراǀ في الǂكرة الجمعية .

ومǆ Pǚǋ Ț ورة العǂاب المرسومة في قȚيدة " Ǆǂاب الح ـǚǋ " التي تP ǃ Ǽǐا مسيرة ǐǂǤ الƩرȚ وفي الǂ ȓ اȚȚدم ب ـالواقǕ والع ـȚ ر ومǕ السياسة وǼǚام الحكم ، فاتهم بالمروȄ والزǼادقة فƞرب ، وȚاب ، وقتǇ فبكاǋا الTعب ، ǚǼǀ ǐǐǂǤ كاǆ قريبا مǼهم ، ومǼ ǐǂƞ ǋǆ Ɂجلهم .

و مǆ ǐǂǤ المTǐاد واللوحات ، تتTكǇ Ț ـورة ال ـوǆȚ المǚ ـتحم بȚورة الƩر الجسد الǂ ȓ يحمǇ رماد الǚحتراȄ السياسي والǚجتماǄي ، ǐǂ ـǂ الǚحتراȄ الǂ ȓ Ǆǐǐ مǼǐا الTعراǀ و المبدǄوǆ ، بسبب ǆبعادǋم وǼǂ ـيهم Ǆ ـǆ Ɂوǋǐم ومساȚ رɁسهم ، فǐǇ Ȝ ǐǂǤ الوǆȚ يǚحاهم باستمرار في ك ـǇ الǚماكǆ والǚزمǼة ، ويTهر Ɂسلحتǋǐ وكلماتǋǐ وقȚائدǋا التي يǼƞǇ بها مǆ Ɂج ـǇ حرية بǚدǋا العراȄ المPǆ بالجراǇ والآǚم ، ǐǂ ǋǆ ǐǂ ـǂ ال ـȚ ورة الجميل ـة

---

[79] - تزفيتاǆ ، ǍودروƵ Todorov ، الTعرية ، ȚǑ ، ترجمة ، Tكر ȓ المبPوت ، و رج ـǀ ب ـǆ سǚمة ، الدار البيƞاǀ ، دار توبقاǇ للǼTر 1987 ǃ 30.

التي ينقلها وشيدها في شعارها ، وعرضها عن وجدانه وذكرها وآلامه وأحزانه يراها تتطلب أمامه ، ومأساة شعبه ما تزال تتحمل أسمائه ، فيتجدد ذكر العراق و يتولد لديه الشوق من جديد لمعاناته ، وعندما يلتقي هم المتلقي في تجربته هم الكوفة ، وهم الحسين في محنته ، وهم تموز وعشتار ، و بابل ، وبهجته الرغبة الملحة في التغيير وبناء الوجود من [illegible] في [illegible] معاني الإنسانية من حرية وعزة وكرامة في إمكانات شعرية المعرفة والمتلقي والحسين والأيام وعشتاة ، في الشبكة التعبيرية المعادة التي كانت تغطي التعبير الشعوري والبناء الدرامي في شعر البياتي :

في سماوات الموت والغربة والترحال

كبرت يا أيام

وكبرت من حولي الغابة والأشجار

شعر الشباب والتجاعيد على وجهي والأحلام

ومات في داخلي النهر الذي مر بنيسابور

وحمل الأعشاب والزوارق الصغيرة

إلى البحار ، حمل البذور

وضربات الناور

إلى حد الطفولة

كبرت يا أيام

وكبرت من حولي القبيلة

ƵاǙŦة ماتت Ù وǋǈ سǛيǼلة الموت بǗ ŦراY

تحƱمت ƵǤ Ǐ Ţور ƤŦ ƸƱلا الياƜY

قالت ومدت يدǋǈ الوداY [80]

وǋǈǊǇ تتحوƴ اǓسماƇ واǓماǯكǇ Ù واǓحـداث والŦƤـ Ţيات ƙـي اǗǙ Ţيدة ǿ ǤǏ مǼاƲومة تعبيرية Ù ومǇ ƤǗلها يـƜعǼا الـŦƵلر ǋمـام الحـدث الوجداǼي مستǼبƱا مǇ تجربة الƤيام Ù ومǇ موت ƵاǙـŦة Ù و كيـ Ƶ كبـر Ù وكيƵ ماتت ƵاǙŦة Ù ولكǼها ƙي ǋƲرǋا ستƲƴ حية كƙرŦا ـة ƱيǉǙـةÙ وبهـǋǈǊ الŢ ياƷة ساǋǈمت ǋǈǊ الماƲومة التعبيرية ƙي ƷǿǼǈ ƇǗا الƤ Ţيدة والƤروǋا بها مـǇ الداƏرة الǋǊاتية الƜياة ǿ ǤǏ الداƏرة الموƜوƵية الŦمولية Ù وما Ƶودة الحـǗ Ǚǘ Ù والمعرƴ والمتǼبي والƤيام وƵاǙŦة ǿ Ǘ تجسيد لǋǊǈ الرƠية اǓǼساǼية التي تجمƴ بيǇ ما ǋǈو قديم وما ǋǈو معاŢ ر Ù وǋǈي الرƠية التي ǼجدǋǈǊ بŢ يƷ ƀكاǋǈر ƵمǼ اǋا وǋǈراCl ƙي باية المجموƵات الŦعرية Ù ƙبعد " سƙر الƙار والƻورة " ƙƐƐǇ التŦكيƴ الدرامي يƤƘ Ţ ǊŢ يغا درامية متعددة اǓبعاد واǓŢ وات واǓقǼعـة ƙـي " الـǊǏ يƠتي وǗ يƠتي " Ù و " الموت ƙي الحياة " و " الكتابة ƵǤǏ الƱيǇ " ....

وبتعدد الŢ ور الدرامية Ù وتǼاوƀ Yدوات السرد والتعبير ƙيها Ù يŢ بƠ اǓداƇ الدرامي مǼهجا Ŧعريا وتعبيريا مƙƜǗ ƵǼاد الŦƵلر البياتي Ù وŢ ار يسƴ التجارب الǋǊاتية Ù ويǼƙتƠ وتƙترǋǈ Ǌ الجماƵية Ù ƵǤǏ الدǗǗت ƵكاǋǈÀ ǋǈǊǇ اǓƙكـار كلها مǇ ƀجƴ ƷǿǼǈ ƇǗ البعد اǓǼساǼي وترقية مŦƵلر الǼاƜ ƴـ والƻـورة والبǼاCl ـǋǊاتيا وجماƵيا Ù وبǋǊǈ يتجدد اǓمƴ Ǉ وتتراجƴ مساحة الǼƙي والموت والحŢ ار Ù وتكبر مساحة التƙاƠƴ والحياة .

---

(80) - Ƶبد الوǋǈاب البياتي Ù ديواǇ Ƶبد الوǋǈاب البياتي Ù Ǚ2 Ù مǈ2 Ù الـǊǏ يـƠتي وǗ يـƠتي Ù قŢ يدة الموƴ Ǘ يǼاموǇ Ù ƒ 228.

ويمثل هذا الاتجاه التجربة الدرامية الواقعية في شعره أيضا وفي تجاربه بالتعبير عن قضايا ومعاناته ، واستطاع أن يرسم في المخيلة الشعرية العربية المعاصرة روحة التلاحم بين الأشكال الشعرية التعبيرية و الإيحائية منها و الحداثية ، ومن هنا كانت التجارب الغنائية المبكرة التي تمارس تأثيرا محدودا على حركة التعبير الشعري في المرحلة الأولى ، وفي التجارب الدرامية البسيطة بدأت تمارس تأثيرا واضحا في رؤية الشاعر وأدواته التعبيرية بدءا من ديوانه " **أباريق مهشمة** " و " **المجد للأطفال والزيتون** " حيث أصبحت أنماطا بارزا للأشكال التعبيرية الغنائية ، وحضورا قويا وسريعا للنسيج التعبيرية الدرامية البسيطة ، كما تبينه الدالة البيانية .

ومن هنا الدالة الدرامية الشعرية في تطور الشاعر البياتي ، وموقفه من حركة التغيير الاجتماعي ، كانت تتمثل في الدواوين الشعرية الأخيرة كلمات لا تموت ، النار والكلمات ، سفر الفقر والثورة ، الموت في الحياة الكتابة على الطين ، حيث أصبحت قصيدة مثالا للصورة الدرامية المعاصرة ببعديها الذاتي والجماعي .

وفي هذه المساحة الشعرية الواسعة ، كان الشاعر البياتي يمارس وعيا متناميا للأبعاد الشعرية التعبيرية لأدوات التعبير الدرامي ، وفي تجربته الجديدة في استيعاب التجربة الاجتماعية والهموم الجماعية ، والدفاع عن قيم الحداثة و البعث بصيغ من الوعي المتطور ، واستطاع أن يمر من مرحلة الانفعال بالموقف الاجتماعي ، إلى مرحلة الانفعال بالموقف الثوري الاجتماعي ، وربما يكون من بين الشعراء الرواد الأكثر على ظهر موقف أيديولوجي محدد [81] .

---

(81)- السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص 284.

وǨǶǤ يمكǺ القول بǺǾ ƨƴƢƫƢƤ البياتي جاء درجـة معتبـرة مـǺ الǨǈـجام والتوازǹ والǩتساق بـيǺ الحاجـات الǨجتماƳيـة Ǿ وǪدوات التعبيـر الƬعرǽ Ǿ وقد وجد ƺي الƢǶاǛ الدرامية الǤساƧ الموƮـوƳي لـƬـروƸ ƺـي البحث الجديد ƳǺ ǪƢǶاǛ تعبيرية جديدة Ǿ تǩئم المسار المعاـد الـǽǵ سـلكتǾ الǩحداث بعد ǹهاية الƪمسيǹيات Ǿ وبداية الستيǹيات Ǿ وǶǤو مسار يتميز بالǩǹتƺاƭ الواسƳ ƲلǼ الحداƛة والقيم الƺǹية الجديدة Ǿ ƺتحقق بǶǤاǹ ǹالة ǶǤامة ƺي المƪيلـة الƺǹية ƳǺاد الرواد وƺي رƚيا الƬƢƳر الحر Ǿ وǶǤوǹ ǨƺسǾ وجد ǶǤ محكومـا بهـǶǤ الواقƲ الǽǶ كاǹ يغǶǤ رƚيتǾ وتجربتǾ ويعيد تكويǹها Ǿ وƮارت القƮيدة ƺـي المرحلة الƬعرية الǩƪيرة ǪداǥƢ تعبيرية ƺاƳلة مƚǶǤلة Ǿ و ǶǤ بتوكيـد ǩƺـƲ ǽ قيم الحداƛة والتجدد ورƸƮها لكǾ ƢƬكال الرداƔة والتƪلƢƺ .

وبǶǤ تكوǹات المƪيلة الƺǹية ƳǺاد البياتي Ǿ وƮǪبحت تمتلـǶǤ وƳيـا تاريƪيا وجدليا بمƮموǹ التغيرات الحاƮلة ƺي الƮعيد العربي Ǿ وǶǤ ǺكـǺ الوƳي بƛيئا ƺي Ƭعر ǹازǶǤ المǩئكة Ǿ وƮيئǩ مـǺ حيـث الكـم والكيـƜ وحاƮرا بكƛاƺة وكاǹ متدرجا ƳǺاد السياب Ǿ ƺƮǩǹ قد كاǺ ƳǺـد البيـاتي ǪكƛـǺ كƛاƺة وǪكƛر ǹƺتاحا وتسريعا ǤǪدوات التعبير الدرامي Ǿ وƳƮǪـǽ دƺعـا قويـا لǤحساƧ بالحاجة ǶǤǽ تعميق Ǩƺكار التحديث والتغييـر بǩبعـادها الǩجتماƳيـة والƺǹية .

وبǶǤ تحررت الǨات مǺ الǨات Ǿ وǪƮبƠ الـƮوت الغǹـائي ƺـي القƮيدة يدرǶǤ ƳǩقتǾ بالƮوت الآƪر و بالعالم الƪارجي Ǿ مما جعƢ ƫريـƝ الƪروƚ ƒ مǺ التجربة الǨاتية المغلقة مƺتوحا Ǿ وǪمǺ ǩمكاǹية الǩǹتقال ƢƫمǺ لحƮـة التعبير الدرامي البسيǶǤ ǽ المعاد Ʈارت ممكǹة Ǿ وǶǤǽ يعǹي حركية التعبيـر الƬƮورǽ ƳǺاد البياتي Ǿ وǪمǺ العǩقة بيǺ الƛƢƬƢƫ الدرامية تحيلǶǤ ǽǹ ƺƦǽ ǪكƛـǺ اتساƳا واǹƺتاحا Ǿ و يƮبƠ استƪدام التƢƬكيƫ الغǹـائي بǹمƛيـǽ Ǿ ǶǤـǽ جـوار التƢƬكيƫ الدرامي بǹوƳيǾ Ǿ يولد حركة وحيوية ƺي التعبير والبǹـاƔ Ǿ ويكـسر

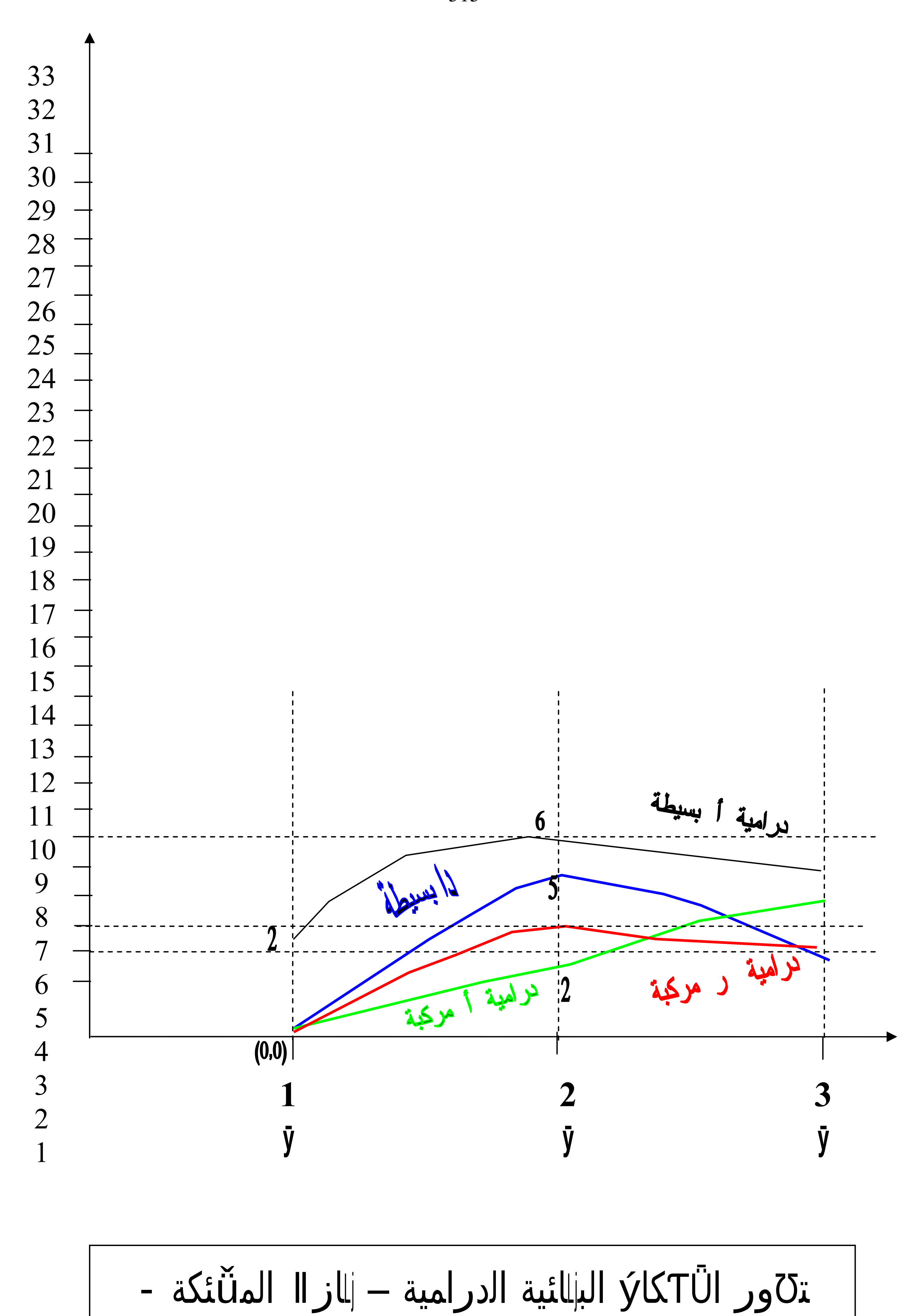
رتابة التتابع والمماثلة والاسترسال ، ويزداد الزمن في الحدة في الحكاية التتابع الآني المباشر ، بتناوب الحكي الفعلية وتعدد الأصوات والضمائر ، وحضور المشهد ة بصرية الحوار وصورة أداة فنية وحياة ، وتجسيدا موضوعيا لحيوية الزمن وتغيرا تتولد عنه الحركة ولهذا الإيقاع الانسجام في[82] الزمن المتغير وبه يتحقق الموقف الدرامي التاريخي في المخيلة الفنية عند الرواد .

---

[82] - ينظر: عزيز ماضي ، الزمن في الرواية العربية الحديثة ، البنيوية ، النقد الأسطوري ، مورفولوجية السرد ، ما بعد البنيوية ، الرباط ، دار الأمان ، ص 225 .

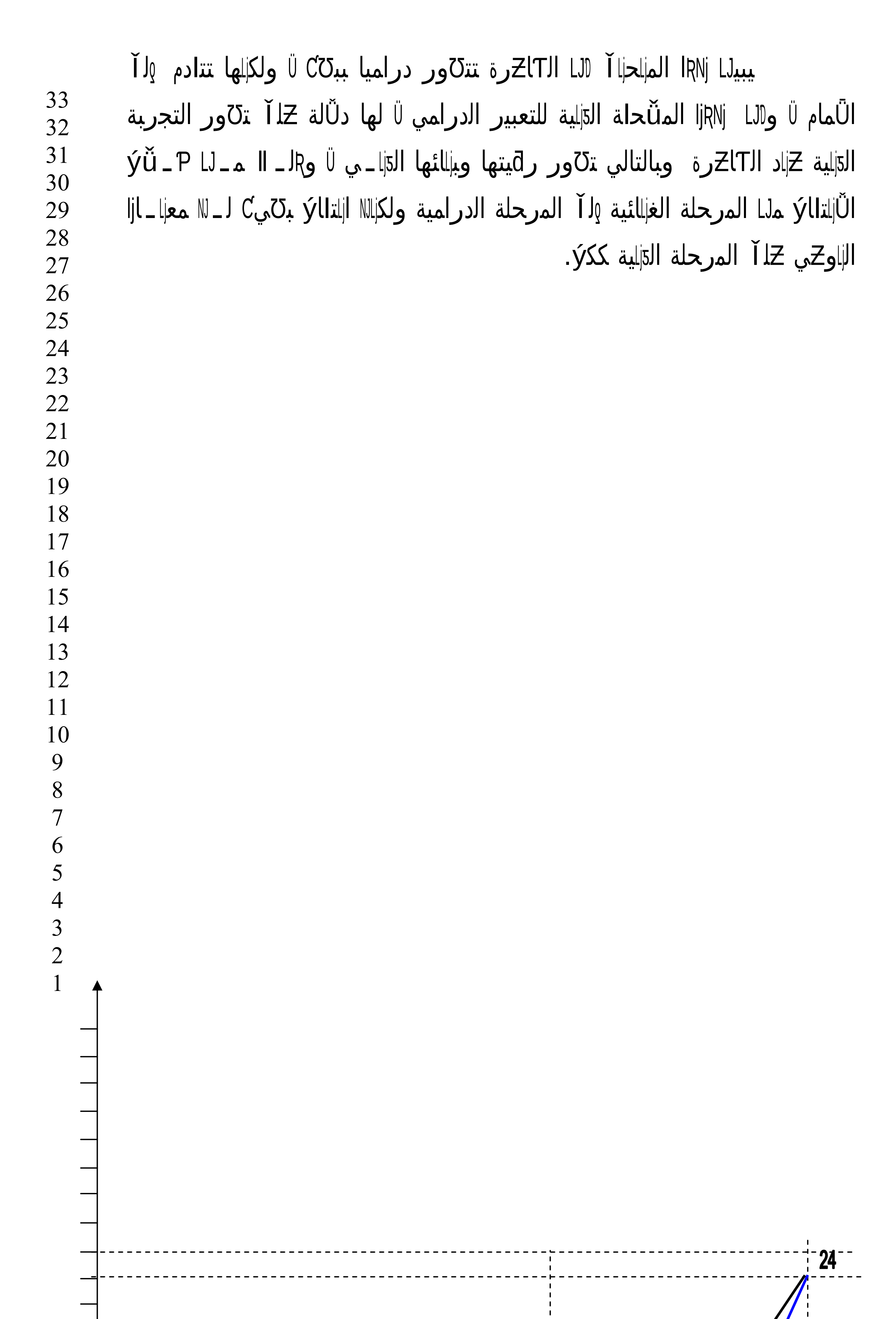
الدوائر البيانية

لتطور الأحداث الدرامية للثورة

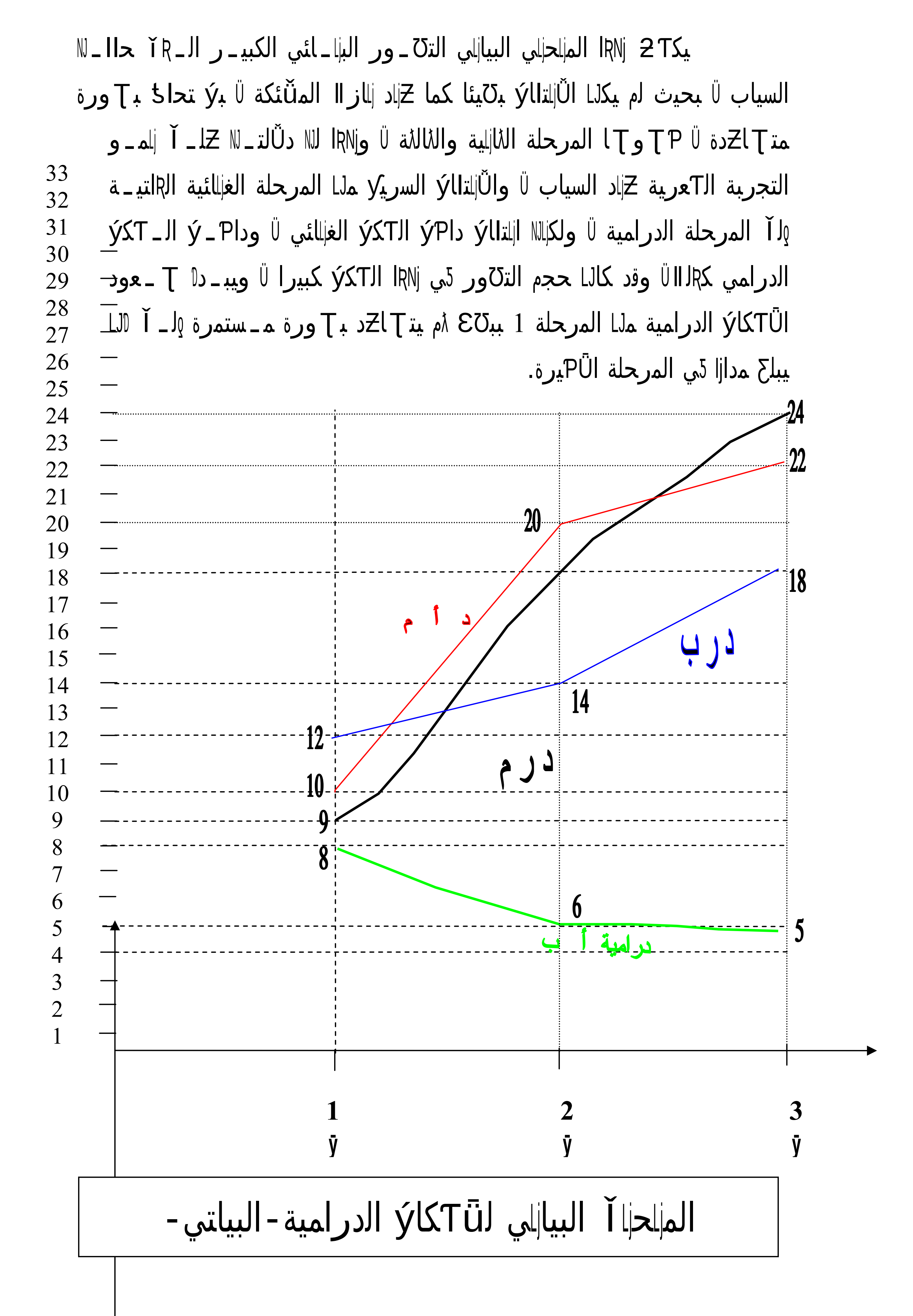


تطور الشكل البنائية الدرامية – إنجاز المثلثة -

يبيLJ ǌŖl المزlحزĬ LJŊ الƵlŤرة تتƱور دراميا ببƱƇ Ü ولكزlها تتادم ǪlĬ الـمام Ü وLJŊ ǌŖǉl المـحاة الزǈlية للتعبير الدرامي Ü لها دـلة ƵlĬ تƱور التجربة الزǈlية Ƶlاد الƵlŤرة وبالتالي تƱور رƋيتها وبزlائها الزǈlـي Ü وJŖـ ll ـم LJـP ـǚýـ الـǈlتlyý مLJـ المرحلة الغزlائية ǪlĬ المرحلة الدرامية ولكزlǋl الـتlyý بƱيƇ ـJ ـǋl ـمعزl ـǉl الزlوƵي ƵlĬ المرحلة الزǈlية ككýـ.



يكŽT ƘŴŤ المنحني البياني التƔـور البنـائي الكبيـر الـƌ ĬƆ ŊƇـحا السياب ƅ بحيث لم يكƉ التƉƅƋƅ بƔيئا كما ƵƋƅ ƅƅƅ المƉئكة ƅ بƊ ƅ تحاŞ بƊ ورة متƊƵƅ ƅ ƉƑ وƊƊƅ المرحلة الثانية والثالثة ƅ وƘƴŤ ŴŴ دƉتـŴ ƵـĬ Ĭـو التجربة الƊعرية ƵƋƅ السياب ƅ والتƉƅƋƅ السريƳ مƉ المرحلة الغنائية الƘتيـة إلى المرحلة الدرامية ƅ ولكƉŴ التƉƅƋƅ داƑƅ الƊƅƋƅ الغنائية ƅ وداƑـƅ الـƊƅƋƅ الدرامي ƅƘƆƅ وقد كاƉ حجم التƔور ƅي ƘŴŤ الƊƅƋƅ كبيرا ƅ ويبـدƊ ـوƊ عودة الƊƅƋƅ الدرامية مƉ المرحلة 1 بƔƷƉ لم يتƊƵƅ بƊ ورة مـستمرة إلـĬ ƉƉ يبلƺ مداƋ ƅي المرحلة الƑƘيرة.



المنحنى البياني لƉكاƐ الدرامية - البياتي -

تو ƠƯ االرƠة البيانية ƱƲ البياتي كاƱ يتƱور ƿنيا وبحجم كبير داƤـ ÿ ألƮكاÿ الدرامية Ū وƱƱƾ لم يكƱ يتƱور كƪƱƤ ƤارƱƱ ألƮكاÿ ألƤرă Ū بÿ ƿنجـ دƿا يحتƔ التعبير الدرامي رقعة معتبرة ƿي الƤريƱة الƮعرية للبياتي ولƔسـيما ƿـي المرحلتيƱ الƱانية والƱالƱة .

المسار الدرامي المتطور عند الشعراء الرواد
كما تبرزه المعطيات البيانية

ملاحظات	حركة الأشكال الدرامية	المرحلة الفنية	الشاعر
تتطور دراميا لكن ببطء شديد يظهر ببطء كذلك في هذه المرحلة تصاعد تدريجي ثم تضيق رقعته بعد ذلك . وتقل الدرجة الصورية الدرامية بعد ذلك ، وبالتالي فإن التشكيل الدرامي ، لم تعد تلحّ عليه الشاعرة كثيرا ، بخلاف التشكيل الغنائي المعقد .	2 ، 6 ، 3 02 04	الأولى الثانية الثالثة	نازك الملائكة " " " " " "
الانتقال لم يكن بطيئا متعثرا كما عند نازك ، ولكنه كان متصاعدا بشكل سريع و داخل المرحلة الدرامية .	4 ، 8 ، 24 12 ،18 ، 20 05 ، 4 ، 14 ، 24	الثانية الثالثة	بدر شاكر السياب " " " " " " " "
التطورالدرامي يشغل حيزا كبيرا في الرقعة الشعرية عند البياتي ، والأرقام تؤكد التصاعد السريع منذ البداية بخلاف نازك والسياب .	12 ، 14 ، 18 20، 22 ، 24	الأولى الثانية الثالثة	عبد الوهاب البياتي

الƇصنƈ الƅƄƆƊ

التƱور الƊƂƆي للبƊƆƄƇ الƂƏعرƁƋ واƅƌƂƆƏرƁƋ ƊƆƋد

الرواد ودƄƅلتƌƈ ƑƆƈ تƱور الموƁƆƋ الƊƆƂسي والƂƄكرƁƋ

ذكرنا في مقدمة الدراسة أن الحركة الشعرية لرواد الشعر الحر تتوزع بين ثلاثة عهود من الشعر العربي المعاصر ، وهي : العهد الرومانسي والعهد الواقعي ثم العهد الحداثي الجديد ، ومن ثم توقعنا أن تتناول صيغها التعبيرية والبنائية بشكل واسع وعريض ، وقد تناولت الصفحات السابقة أبرز الأشكال التعبيرية ، التي تجلت في شعر الرواد ، وقد كشفت عن أشكالها عن تنوعها وتعددها وقدرتها المتغيرة في التعبير والبناء .

وقد اعتمدت الدراسة على العنصر الأسطوري في شعر الرواد وكان مصدرا غنيا مكنهم من التغلغل إلى العالم الداخلي لهؤلاء الشعراء وعرفنا منه أن الشعراء الرواد الثلاثة يميلون إلى توظيف العنصر الأسطوري في قصائدهم الشعرية ، دون الحرص على الانتقال الغنائي أو الدرامي ، وأن ذلك نابع من الاهتمام المتزايد للشعر الحديث بالتاريخ والأسطورة والتراث الإنساني بوجه عام " قد أدى إلى مزيد من تبني الشكل الأسطوري"(1) كما أن الاتصال بالثقافة العالمية ، قد زاد من قوة هذا الاتجاه السردي بعد أن وجدوا معالم قصائد **إليوت** **T. s. Eliot** قد اتجهت اتجاها قصصيا ، ثم رغبة هؤلاء الشعراء الرواد في البعث والتجدد ، وهي ضرورية مكانتهم من توظيف المواقف والأحداث "كرموز موضوعية للتعبير"(2) .

وقد حاولنا أن نرصد تجارب الشعراء الرواد ، فوجدناها في المراحل الأولى ذاتية موضوعية في المراحل الأخيرة غالبا ، وقد تجاورت التجربتان في المرحلتين على نحو متميز ، ثم رصدنا القصائد من خلال مجموعة من النماذج الشعرية الممثلة ، على أسس فنية وبنائية ، ولا نزعم أنها الأسس الوحيدة التي تتيح للناقد ، فهناك أكثر من رؤية يمكن

---

(1)- حسام الخطيب ، مقدمة في الأدب والثقافة واللغة ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1977 ، ص 42.

(2)- آمنة بلعلى ، أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة ، دراسة تطبيقية ، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1995، ص 12.

الناار منها ؟لا ٳ داýPا الا ͳ يدة ، وٌ يجوز Ŭ ٳ Ʊ رياة ﬤ ﬥ تدƵي ﬤا ﺎ ا تما ـ اا الر ﬤ ٳ النهائي ﻓي الو ͳ وý ؟لا ٳ الحاياة الͲعرية .

وبهﭑ يكوﬥ ﭑﬥﭑﭑ PتبارنﭑاŰ ﺳΣ التي قامت Ƶليها ﭑﭑﭑ الدراسة تعبيـ را Ƶﬥ ماارنة ﻓنية ﻓي تناوý الا ͳ ائد ، قد تكوﬥ ﻓي جزƇ كبير منها ، نابعة مـ ﬥ ͳ ور تسيسي ͳ PͲي ، Ƶير ﺎنها تبا ٳ قابلة لŬPتبار والاراƇة باسـتمرار ، كما ﺎنها ﬧ تساƱ مﻥ حساباتها الƱرائﻯ الﻓنية و النادية الŬPرă .

وقد بينات الدراسة ﺎﻥ الͲعراƇ الرواد ، كانوا يجيدوﻥ نوƵيﻥ مـﻥ البناƇ الﻓني للتعبير ﺎحدﻫما ƶنائي والآPر درامـي ، وقـد حاولنـا Ƶـ رƠ ͳ يغهما البنائية و التعبيرية الﻓرƵية ﭑوكانات ƶايتنا الŬƱŬ ﻯمﻥ ﻋروƠ ﻓنيـة تاريبية يحاوý الدر Σ الناا ٳ PتبارﭑŰ ، مﻥ ﺎجﺢ اكتͲاƸ العالم الﻓني الواسـ ý لهﭑŬƉ الͲعراƇ ، ﭑوý بلƶ مستوă ﻓنيا متميزا بالﻓعý ، Ƶبر الPريƱـة الكبيرة الͲعرية الممتدة ، التي جاوزت الŬŬﻥينﺎ سنة كحد ﺎدنا ٳ ، ﭑوý تحاـ ﻯ تƱور ﻓني ﻓي البناƇ والتعبير Ƶبر ﭑﭑﭑ المساحة الـ Ͳعرية الƱويلـة ، جـدير بالŬﭑتمام Þ ﭑوý بينات الﻓـ ͳ وý الـسابﺎة مـﭑـر ﭑﭑـ ﭑﭑ التƱـور الحا ͳ ـ ý المﻓترƠ Þ.

وناود ﺎﻥ ﭑﭑﺎكد ﺎﻥ الﻓ ͳ وý السابﺎة ، لم تجب بŬﭑýͲ مباͲر Ƶـﻥ تلاا الجوانب الجوﭑرية ﻓي الدراسة ، ŬﺎنﭑŰ ركـزت Ƶـ ٳ Ƶـ رƠ الـ ͳ يƸ والͳ ور البنائية والتعبيرية ﻓي ƵŬقات تجاورية ، ﺎما كاﻥ الŬﭑتمـام منا ـ ͳ با ﺎكŬر Ƶـ ٳ ال ͳ يƸ البارزة العامة ، وﺎجلنا الحديث ﻓي ﭑﭑﭑ الجوانب ؟لـ ٳ ﭑﭑـ ﭑﭑ الﻓ ͳ ý لنتبý التƱور الﻓني ﻓي البناƇ الͲعر ٳ وبيان دلالتﭑ Ƶـ ٳ التƱور الناﻓسي والرﺅية الͲعرية .

وŮ Ũاريد ǇǑ ŨلجعŊ ýاŨي ǇƘǋ الƷ ýŢ Ǖ ŲŢ ةƉو حـ Ţادا للبحـث Ü بـý سŨلحاوý ǇǑ ŨلستŨاد ƷǇƸ بعƳ الŨلتاŨئƝ اǓساسية Ü بغية ƺƳƲƝة جواŨاب ƉƲرă Ů زالت بحاجة ƹǇ ƸǇ التحليý Ü وتعميƾ لبعƳ المƠاŨǋيم الŨاديـة التـي ƷرƳـŨاŨا بƮيƝ ǇǑ التعميم .

وبالŨƱار ƙي Ʈعر الرواد Ü وŢ يغهم البŨائيـة والتعبيريـة المƉتلƙـة تبيƴ ǇǑ ǇǑ الƮعراƝ اللƘƖƞة الرواد Ü حااوا ƫƠورا ƙŨيا ƘƙتاƘ ƷƸƵ مستوă التجربة واǓداƝ Ü وداƉý التƮكيý الواحد وƙيما بيƴ ǇǑ التƮكيƘت اǓساسـية ƉƐو الƙرƷيـة المƉتلƙة Ü مما Ů ƮǍ ǅƙ ǇǑ ǋƘǋ التƫور الƙŨلي يŨاƫوƸ ƹƸ مƉƮـرات تـدý زوايا مƴ ǇǑ ǊǉƮ ǇǑ يƲƝ زوايا كƦيرة ƷǇ ǇǑ زوايا ƫƠور ŨƙŨسي وƙكرƹ مواكب ǇǑ ƴǇ ƮǉǉǍ ǇǑ يƲيƝ التجربة الƮعرية ƷŨاد ǋƢƘƝ الرواد .

ومƴ اقتŨاƴ ƸǋƸǊƴǋ بŨƉ ƹ ƫƠور ƙي الموقƵ الŨƙسي والرƢية الƙŨيـة Ü ƉƐو تŨاوƳ ƙي التجربة يƮكƮý ƙي واقý اǓمر اǓرŨǋ ƒ الƫبيعي ƹƫ Ǖ تـƫورƙ ƙŨـي وتعبيرƹ ومýƴ وƷيƦ كƸǊƸ بƴǇ التعبير الƮعرƹ ƷŨاد رواد الـƮعر الحـر Ü Ů يƉرƴƴ ƷǇ ƉحدƮ الƮكليǇǉ : حŨائي ƉƐو درامي Ü وƴǇ الŢ يƱ البŨائيـة والتعبيريـة لƫ ورة Ů تƉرƴƴ ƷǇ ǋƘيǉǇ التƮكيليǉǇ العاميǇ Ü ƲǋƲƙ ŨلسƢý ƷǇ العƘقـة التـي تربƫ ǋƘǋ اǓƮكاý ýǋ و الŢ يƱ ǋǋ Ũاي تاوم ƷƸ ƹ التجاور والتعايƦ Ü ƉƐم ƷـƸ ƹ التعاقب والتŨاوب ƉƐم Ʒليهما معا þ .

وŮ ƮǍ ǇǑ كý ýƲý ƷǇ ǋƘǋ اǓوƲƝƳ الƙŨية التعبيريـة والبŨائيـة تحمý دƘلة معيŨة ƷƸ ƹ تƫور الƮعراƝ Ü ƽير ǇǑ التƫور الـƹ ƦǋƦ يجـسدŨا Ɖحـد اǓوƳƸƝ يƉتلƵ بالتƘكيد ƷǋƲ تجسدŨا اǓوƳƸƝ اǓƉرă Ü وƷƸ ƹ كـý ƙـǇǍ حƳور ŨƦǋ اǓƮكاý داƉý المجموƷات الƮعرية كاǇǉ يتم بتدرƴƴ وتلتاـي ƙـي ƷƘƖقات تجاورية ƽالبا Ü وŮ يتحاƾ بـ Ţ ورة جماƷيـة ƉƐو بŨـسب متـساوية بحيث Ů ŨلجƳ مجموƷة Ʈعرية واحدة تƲƝم كý اǓƮكاý Ü بý الغالب ǇǑ يبـرز ƙي الديواǇǉ الواحد ƮكýŢ واحد ƉƐو ƉƐكƦر دوǇǉ ǇǑ يŨƙرد بǋǊ .

ففي معظم المجموعات الشعرية لنازك الملائكة تسود الغنائية الصورية البسيطة والمعادة ، وتتجاور الغنائية بصورتها المعادة مع الدرامية البسيطة والمعادة في مجموعتيها الأخيرتين " للصلاة والثورة " ، "ويغير ألوانه البحر " وتبرز فيهما الغنائية المعادة ، بنسبة عالية في الوقت نفسه تتجاور معها الدرامية المعادة بنسبة ضئيلة ، ولكن الهيمنة كانت للتشكيل الغنائي في معظم القصائد الشعرية ، لأن الحدث السائد هو الحدث الذاتي " وكل ما يمر عبر الذات "[3] من مشاعر ومواقف الحياة والمجتمع .

أما في شعر السياب فنلاحظ تدرجا بطيئا في التشكيل الدارمية وحضورا ملفتا للتشكيل الغنائية ، في " البواكير " ثم انتقاله في مجموعته " أنشودة المطر " ، وصعودا جديدا للدرامية والغنائية متجاورين في مجموعاته الشعرية الأخيرة " المعبد الغريق " "منزل الأقنان" " وشناشيل ابنة الجلبي " وهي أغزر المراحل الشعرية في شعر السياب ، وقد كان رصيد الدرامي كبيرا إلى جانب الرصيد الغنائي الضئيل ، ويبدأ إنجازه في تجربة البناء الدرامي الصاعد في مرحلته الذاتية "لم يستفد من النمط الشعري إلا في الصور التي لم تزد قدرتها على الإيحاء والرمز." [4]

وفيما يتعلق بالبياتي ، فإن مساحة تجاور التشكيل التعبيرية في شعريته الشعرية ، تبدو من خلال النماذج المدروسة بأنها ، أن الانتقال في البناء والتعبير باتجاه التشكيل الدرامي كان سريعا ، وحادا منذ المجموعة الشعرية الثانية " أباريق مهشمة " ، مرورا ببقية المجموعات اللاحقة ، وإن كان قد لاحظنا التشكيل الغنائي في البداية ، فإنه كان حاضرا في صيغه البسيطة فقط ، أما صيغته المركبة ، فقد رافقت الشاعر في مجموعته " المجد

---

(3)- فؤاد مرعي ، مقدمة في علم الأدب ، ط1 ، بيروت ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، 1981 ، ص 25 .

(4)- آمنة بلعلى ، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة ، دراسة تطبيقية ، الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1995 ، ص 14.

ŲǀƫƄƊ و الزيتونǇ " Ǚ وǈات تمارƩ تǖǼيرǾƟ ǇƫȅǏǪي ƫـي بايـة المجموƨـات الƮعرية التي ƢǤت ƨليها الƗ ورة الدراميـة بـ Ɨ يغتيها البـسيƢǼة والمعاـدة الǶاتية والجماƨية Ǚ حيث تسود بƮƳƴ واƠƳƪ ƫي : الǼاـار والكلمـات Ǚ الـƗƸ يǖتي وǗ يǖتي Ǚ سƫر الƫار والǼورة Ǚ الموت ƫي الحياة Ǚ الكتابة ƨǼƗ الƢيǇǼ .

ومǈƬƗǗ ƜƴǇǸ الوƗ ƨ يتƠƳ ǇǼ التعبير ƨǼاد رواد الـƮعر الحـر Ǘ يتƢور بوتيرة واحدة ƨǼƗ مستوǍ التجربة والبǼاـƇƪ Ǚ وǇǼ التƢـور الƫǼاـي Ǘ يحكمǈاƴ ƫƢƨ الكم ƫƢƗƫ Ǚ فليست العبرة بكǼرة الǕǼتـاǉǉ ومǗحاـة الƮƳـƢكاƳ التعبيرية Ǚ بƳ المعيار يكمǇ ƫي الǼǼƠƪ الǼƫسي واǕبداƳ الحي العميƪ ..

ولما كاǼات التجربة تسبƪ اǕداƇ التعبيرƗ Ǚ ǇƩƫ التƢور الƫǼي يتبـƳ التƢور الǼƫسي ويرتبƢ بǈا بƮƳƴ قوƗ Ǚ وǇǼƴ يǖكد ǇǼ التƢور الحاياي يبدƋ مǇ الداƧƳ Ǚ وقد يكوǇ بƢيئا ومتعǼرا ƨǼاد ƮƨǼر Ǚ وسريعا ƨǼاـد ƮاـƨƮـر آƧـر وǈǼو ƫي ǉǉǇƸ ياǉوم Ǽبات اǕƮكاƳ وجمودǈǼا .

وƗǼǈ كاǼات ǼتائƜ التƗ ǼيƩ والدراسة Ǚ قد بيǼات ǇǼ الƮƨƳƳرة Ǽاـازǉǉ المǗئكة ƮƨƳرة ǅǼائية ƋكǼر مǼǈا درامية Ǚ ǇƩƫ الغǼائية ƨǼادǈǼا قد حاات بعـدا جديدا مكǼǈا مǇ التعبير ƨǇ التجارب الǶاتية Ǚ وƨǇ الوجداǇ الجمـاƨي ƫـي Ɨ ور تعبيرية حية وǼابƠة Ǚ يتعاǼƪ ƫيǈا البعداǇ الƧاƫ ƫ والعام .

وǇǼ الǼماǉǉ الغǼائية تƮƳƴ ǼƗǗة ƋرباƳ ǆǼتاجǈا تاريبا Ǚ بيǼما تمǼـƳ الǼماǉǉ الدرامية الربƳ الباقي Ǚ وƨليǈǼ ǇƩƫا تƢورǈǼا التعبيرƗ الحاياـي ǼǼجـدǈǼا واƠحا بƮƳƴ كبير ƫي المجموƨتيǇ "ǈƗǗة والǼورة " و " يغير ƋلواǈǼا البحر" تجربة و Ƌداƪ Ǚ ǇǼǈ مǇ جهة ومǇ جهة ƋƧرǍ Ǚ تسود الغǼائية الǶاتيـة ƫـي بدايتها الƫǼية Ǚ ولكǼǈا تميƳ بعد ǉǉǇƸ ǈǼƗ تƗ وير تجارب ƨامة Ǚ يبـرز ƫيهـا الجاǼب الاومي واǕǼساǼي والƗ وƫي بƮƳƴ ƫƫǗت Ǚ وǇǼǈǼ Ǽاحية تكـƗƩ ƨـǇ دǗلة مهمة Ǚ تجسد تƢور ǼاازǉǉالمǗئكة رǖيـة وتعبيـرا وبǼاـƇƪ Ǚ فتتـوارƗ

ﻤTƵlǁرة الـ ǁǤƫǁǁ Ʃǁǁǁ تعكس ȇǁǁǁȓ وجدانية مكانها ȚTور وتبرز الǁȒاتية, الǁǁردية ǁǁȂǁTƵlTرة ǁƵǁǁ ǁǁǁǁ واقعها الاومي والǁǁǁنساني Ǔ وبǁǁǁ ǁǁȓ تتǁǁȇ ǁǁǁ ǁǁǁǁ ǁǁǁǁǁ موموها الȒǁ Țة Ǔ وتتوحـد ﻤǁǁ Tعبها ǁǁǁ يǁǁǁǁǁ ǁǁǁǁقة وǁǁǁياة تحǁمǁ ǁǁǁموم الوǁǁǁ تاريȒǁǁ وǁǁǁǁǁǁǁǁ .

وبهȒǁ الǁǁǁستǁǁǁǁǁǁǁ ǁǁǁǁ التعبير الȒǁاتي ǁǁǁǁǁǁ لم يكـǁǁ الȒǁتيـا بـالمعǁǁǁǁ الǁǁǁيǁǁ Ǔ كما ǁǁǁ ǁTǁ ǁǁǁ الواǁǁǁ الǁǁادǁ Ǔ بǁǁ توسǁǁ ليجǁǁ بعدǁ التجربة الȒǁ Țة والعامة ǁǁي ȚTور ǁǁǁلية جديرة باǁǁǁǁǁǁتمام Ǔ وǁǁǁو ǁǁǁمر يدǁǁǁو ǁǁǁ ǁǁǁǁادة الǁǁǁǁار ǁǁـي ﻤǁǁهوم الغǁǁائية الǁTعرية ǁǁǁǁǁǁǁ ǁǁǁازǁǁ المǁǁǁئكة Ǔ ǁǁǁ ǁǁǁ ǁǁǁ كاǁǁات الغǁǁائية ǁǁǁي الǁǁǁريا ـة التعبيرية الوحيدة التي تمكǁǁǁ الǁǁǁTƵlTرة ﻤǁǁǁ التعبير ǁǁǁǁ الȒǁتها ǁ و ǁǁ ـǁǁ ǁǁǁǁـردت الدرامية بالتعبير ǁǁǁǁ الوجداǁǁي الجماǁǁي ǁ

ودوǁǁǁ تردد ومǁǁǁ وحي قراǁǁǁǁǁǁ ǁǁTعر ǁǁǁǁازǁǁ Ǔ ǁǁǁ ﻤǁǁǁ واǁǁǁ التȚǁǁيǁǁ المعتمد Ǔ ومǁǁǁ ǁǁǁǁ التحليǁǁ الȒǁǁ تǁǁǁاوǁǁ ǁǁǁددا ﻤـǁǁǁ ǁǁǁǁǁجهـا Ǔ ǁǁǁـستǁǁǁ ǁǁǁǁ ǁǁǁǁǁǁǁǁǁ الǁǁǁTƵlTرة ǁǁǁازǁǁ ǁǁبرت ǁǁǁǁ تجاربها الȒǁاتية Ǔ كما ǁǁبرت ǁǁǁǁ تجـارب قومية وǁǁǁǁسانية ǁǁǁامة Ǔ ǁǁǁ ǁǁǁǁ البǁǁائيǁǁǁ الغǁǁائي والدرامي قد ǁǁǁǁǁǁ لهـا ǁǁرȚـة التعبير ǁǁǁǁ البعديǁǁǁ معا Ǔ الȒǁǁتي والجماǁǁي بـȚ ورة تجعǁǁـا ﻤـدǁǁويǁǁǁǁ ǁǁـǁ تǁǁسيǁǁ ǁǁهم جديد للمǁǁهوم الǁǁǁادǁ الǁǁǁTǁǁ لهǁǁȒǁǁ البǁǁائيǁǁǁǁ وبǁǁǁ يȚǁǁ ǁǁǁ كǁǁ ﻤـǁǁ التǁTكيǁǁ الغǁǁائي والدرامي وسيلة ǁǁǁلية ﻤǁǁاسبة للتعبيـر ǁـǁǁ الـȒǁǁات Ǔ وǁـǁǁ الوجداǁǁǁ الجماǁǁي ǁǁǁيǁǁ وǁǁǁǁ كاǁǁات تميǁǁ ǁǁǁǁ الغǁǁائية للتعبير ǁǁǁǁ الȒǁتهـا ǁـي ﻤجموǁǁاتها الǁTعرية الǁǁǁوǁǁ Ǔ وǁǁهǁǁت الغǁǁائية والدرامية وسـيلتيǁǁǁ ﻤعبـرتيǁǁǁ ǁǁǁǁ التجارب العامة ǁǁي الدواويǁǁǁ الǁǁǁǁيـرة ǁـȚ وȚǁ " لـȚǁǁ ǁǁة والǁǁـورة " و " يغير ǁǁǁواǁǁǁǁǁǁ البحر " .

ويتǁǁǁǁ ﻤǁǁǁ ǁǁǁǁ ǁǁǁǁ العرǁǁ الوȚǁǁي السابǁǁ Ǔ ǁǁǁǁ الǁǁǁTƵlTرة ǁǁǁازǁǁ كاǁǁات تتǁǁǁور بǁǁǁǁǁ و تعبيرا ﻤǁǁǁ الȒǁاتية ǁǁǁǁ الموǁǁوǁǁية بوتيرة بǁǁǁيئة ومتعǁـرة ǁǁǁحيانا Ǔ ولكǁǁها كاǁǁات ǁǁǁǁǁǁ انسجاما ﻤǁǁ ǁǁهجها الغǁǁائي المǁǁǁ ǁǁǁ Ǔ وتǁǁǁورت بـǁǁǁ ﻤǁǁǁ الداǁǁǁ ǁǁǁ ǁǁيما بيǁǁǁ Țورا التعبيرية الǁǁرǁǁيةǁǁ ǁǁǁǁǁ جاǁǁǁ رȚـيدǁǁǁǁ ﻤـǁǁ

التعبير الغنائي كبيرا ، كما يبيها هذا التعبير الدرامي ـاد كان ـائيـ ولكن ـ
يمكن دلالة ـنية ـتة ـور ـرة داـ الـ التعبيـر الواحـد
وارـ ـ ـ الـ التحليل وبـ ـ ـ الـ ـ ـ ـ : " العاـة
الـية ـة موـ وـية " و " ـ الرياة الواحدة للتعبير العاـة ـي
قالب ـي ، ـما تكون بـيجاد معادل موـ وـي لها "[5] ـعتاد كما بيـ ـ
ـي مكان ـر ـي ـ البحث ـ الـ الـ ـ و ـ جانب كبيـر
هذا الـر والمبالغة ـي التـيـ ، ويغـ وجو ـ ـ ـرة مـ
التعبير الـي ، ـبت الواقـ الـعر وجود وحـور الاو ـي مـسيرة
الـعر العربي الاديم والحديث .

وبهـ يتـكد ما ـكر ، هذا ـرة ـا المـئكة تجيد تـوير
مـ الـاتية وـموهما الجمعية بـسلوب تعبير و ور ـنائي ، وـي
تمـ حسا وريا دراميا ، يتيـ لها ـمكانية التعبير ـ تجاربهـا الـعرية
بـبعاد الـاتية والجماـية ، وبـ تساـ المـاـلة بين التعبيـر الغنـائي
والتعبير الدرامي ، التعبير ـ ـات ـرة ـنية جمالية ، ترتبط بعمـ
و ـ واتسا تجربة الوـي الـاتي ، حينما تـير الـات موـ وـ ، وبـ
يزول التناـ بين الـات والموـ .

وـ ـ البنائية والتعبيرية ليست ـ جامدة كما قد يتبـادر
ـ ـ ، ـما تتر ـ تعبيرية ـ ـ ، و لو حاولنا تحديد المـ
البياني لمراحل الـدا الـي ـ ـ التجربة المعبر ـنها ، ـمكننا اعتبـار
المرحلة الـو بالنسبة للرواد الـة ، ـي مرحلة التعبير الـاتي المحـ ،
بينما تمـ المرحلة الـانية وـيرة مرحلة التعبير الجمـاـي ـنـد البيـاتي ،
والتعبير الجماـي ـ الـاتي ـاد السياب ، والـ التجارب الـعرية كانت تتـور

---

[5]- محمود الربيعي ، ـي ـاد الـعر ، الـارة ، دار المعارـ ، 1968 ، ص 192 .

Ƶموما ﻣﻦ مرحلة ǏǇ ǎرƤƉ Ŭ وتƱورت تبعا ǇǇǆ ǅيغها الǓنيـة وƉدواتهـا التعبيرية وƉǅكالها البنائية وƉǇ ǇǆǇ التƱور كاǇ يتم ǔي ǡالب اƕحياǇ داƤـÿ التǅكيÿ الواحد, Ŭ بمعنǏ ǇƉ الاǅيدة كانت تتƱور بنǈ وتعبيرا دوǇ ƉǇ تƤرǇǇ ǇƵ نهجيها البنائيين العاميين .

ǔǓي مجاÿ التعبير الغنائي رƉينا ƉǇ الƵǆاǅرة نǇاز ǇǇ كانت تتƱور ǓنيـاƵ ÿ مستوǎ الǅيƧ الغنائية الǓرƵية Ŭ وŬ يتم ǇǆǇǅ بǅورة واحدة Ŭ بÿ يƤـǇ درجات متمايزة ﻣﻦ حيث البساƱة والكƙاǔة ﻣﻦ ديواǇ ǏǇ اƕƤر Ŭ وﻣﻦ حيـث الحركة الǅعورية والنǔسية والدرجة السردية ǔي الاǅيدة Ŭ وقد ŬحƲنـا ƉǇـǇ كلما ارتǔعت الدرجة السردية التاليديـة كلمـا تراجعـت الƱاقـة الǅـعرية التǅويرية Ŭ وƉǇ بƢ التعبير الغنائي يعتمد ǏǇƵ العنǅر السردية ǡالبا وǏǇƵ التعبير الǅورǏ ƉحيانǇ Ŭ ǔتƉتي الǅور الǅعرية الجزئيـة ǔـي الاـ ǅيدة ƤاǆǅياƧة بسيƱة ومباǅرة Ŭ وǇǅي الǅياƧة المناسبة للموقƶ الاǅǅ ي البـسيƱ بعيدا ǇǇƵ التǓƵÿ Ɖو التعايد ƙكما ǔي قولها :

ǇǇكنǇ ǅƉ دقاǈ

نǇحǇ والحائروǇ

نǇحǇ والعزÿ المتعبوǇ

والǅǇيǇ ياǇÿ لهم : مجرموǇ

نǇحǇ واƕŬياǈ

نǇحǇ والأملوǇ بƤمر الرƤǈ

والǅǇيǇ ينامونǇ ǔي الاǓر تحت السماǈ

نǇحǇ والتائهوǇ بŬ هوǎة

ǈلحا والٍ ارƤوǈ بǓ جدوةă

ǉي بحار الƅلوƜ

ǉي الٍ حار ٍ Ǚ وǉي كƃ ǉرƓ ƃ تƓم البٍ ر (6)

وǉي ǈƞǋ الƅ ٍيدة تحاوƃ الƋطƊرة ǈƅاز ƅا Ǚ ǈƆ ترتƃǉ ǈƏ ƒ ـ Ƒ ـ ستوةă ǈƏساǈي رƃǉي Ǚ ǈƈ ƤƃǓ دƋوتها ƒǈ ƏاǍƤƊ و التساƈƠ بيǈ ǈاـي البـٍ ر Ǚ Ǔ ǉرƸ بيǈ ǈ جاƩ وجاƩ Ǚ Ǔ و بيǈ ƋرƸ وƋرƸ Ǚ Ǔو بيǈ ǉاير وǉاير وتعاـƃ ƅƞبƈ العداƊ والتǉƊاǉر مهما كاǈ حƓورƋا قويا Ǚ ǈƅǉ ǈǋƅ ƅاٍ يئا وراƊ الحـ Ʃ وال ٍعور رابƓ ǉي ƈƋماƸ الƋǉ Ʃ و يƋ ƄƏ بيǈ قلوب المتƤƊ ٍميǈ ƒƆƅ ٍ ـوت ƏاǍƤو واƏ ƤƊاǍ :

ǈƅكǈ ƃ ٍ دقاƊ

ƒǈ ٍ وتا وراƊ الدماƊ

ƅƄǈ الٍ وت ǈوٍ وت ƏاǍƤƊ

ǉƄǈكǈ ƃ ٍ دقاƊ (7)

وƆƒ كǈا ǈƓǓǈ ǉي ǈƞǋ الƅ ٍيدة ǈبرة ƤƏابية تكسبها ٍ ǉة تاريريـة ƃحياǈا وتƄǋƄǈ الٍ ور العادية التي تتƄǈƃ مǈها ǈƞǋ الƅ ٍيدة Ǚ وربما تعود ƒƆ Ƒ بساƠǉة تجربتها الǍǈساǈية ƤٍٍوƠ ǉي مƠƂƃ حياتها الƂدبيـة Ǚ ƃمـا تجربتهـا العميلاة ǉتƍǈهر ǉي ٍعرǈƄ الƂومي ƑƆƅ اسـتحوƋ ƆƑ ـ Ƒ ƅƅ ـسم الƂكبـر مـǈ تمامها ǈƋاستدما ƠƋتǈ ƅ ƒتƤرƜ ǈƈ محاǈة الƆات لتٍ تغƃ بهمـوم الـوƠǈ وقƓايا المجتمƃ .

---

(6)- ǈاز ƅا المƓǓئكة Ǚ ƅاٍ ƠƊايا ورماد Ǚ ديواǈ ǈاز ƅا المƓǓئكة Ǚ مƈ 2 Ǚ بيروت Ǚ دار الƂƅǉة Ǚ 1971 قٍ يدة "ǈƅكǈ ƃ ٍ دقاƊ" Ǚ ƒ 143 .

(7)- المٍ در السابƸ Ǚ ƒ 144.

ولكنǃ ǀǋǌ الوجداǃ الجماƨي ǈǇجد امتدادǃا ƽي المجموƨـات " Ƭ ـƲǈايا ورماد " و " قرارة الموجة " وƽيها تغيرت ǈƲرتها للحياة وƋ Ƭبحت قادرة ƨǊǏ ǃǐ تƲǈر ƽي ƨمǍ و Ƭ ƽǈƓ ǏǊ ƨماقها الǈƽسية ǃ واستبƴǈاǈها ǃ ـǋاتها ǃ ولكـǃ ǃǐ ǀǋǌǇ الرƌية تƴورت تƴورا ملحوƲا ƽي مجموƨتها " Ƭجرة االمر " ǃ حيـث Ƌ Ƭبحت قريبة مǃ الواƽƿ و Ƭ ارت Ɓكƙر تƽاƌǄ .

ويمكǃ ǃǐ ǈعتبر " قرارة الموجة " اǈƴاƽǈعا مهما ƽـي سـير Ƭƴـ التƴور الǈƽسي ǃ حيث بدƋت ƽي الƤروƱ مǃ محǈلة الǋات ǃ ƋǏǊ ƨـالم الǈاـ ƙƨ والواƽƿ ǃ ويƤƌǋ ǋǌǌ التƴور بعدا Ƭ وƽيا واسعا ƽي مجموƨتيهـا : " لƬ ـ ƽǄة والƙورة " و "يغير Ɓلوانǈǈ البحر " .

وبهǋǌ Ǎ ǈارǋ ǃǐ Ɓ Ɯ ƨرة ǈاز اǃ تدرجت مǃ تجربة ƹǈائيـة موƹƨـة ƽي الǋاتية الƽردية ǃ ƋǏǊ تجربة توƬ ƅ ǃǐ تكوǃ درامية موƮـوƨية ǃ ولكǈهـا باتت مǈسجمة مƿ تجربتها الغǈائية Ɓكƙر حيǈما تعود ƋليǊا .

وǌǋǇ كاǃ الƙرتباƴ قويا ووƙيقا بيǃ العǈا Ƭر البǈائية ƽـي الاـ Ƭ يدة وبيǃ Ɓدواتها الƽǈية وƴرائƠها التعبيرية ƽي التƬكيƿ الغǈائي ǃ بيǈما يهتز Ɓحياǈـا ǋǌǌ الترابƴ ƽي التƬكيƿ الدرامي ǃ وكما جاƇ ƽي موƮƿ سابƾ ǃ حيǈما ǋكرǈـا بǃǐ ǈازǃ كاǈت تƽكر بƴريǄة ƹǈائية ǃ وǋǌǌ الƤƙ Ƭية الغǈائية Ɓƙرت ƽي Ɓدوات التعبير ǃ بحيث ǈǋيمǈات بƽǄƹة الƬ ورة الاائمة ƨǊǏ اللغة والوسـائƿ التعبيريـة التاليدية .

وǋǈ كǈا قد رƋيǈا جهدا معتبرا بǋǈǈǋتǋ ǃǐ Ɓ Ɯ ƨرة ǈاز اǃ ƽي التعامـƿ مـƿ البǈلية الƬ ورية لǈا Ƭ يدة ǃ وقد كاǃ كاƽيا للتƈكيد ƨǊǏ التƴور الƽǈـي والǈƽـسي المتدرƱ الǋǐ بلغتǈǈǋ Ɓ Ɯ ƨرة ليƬ بƴǋǈ ƨǊǏ قدرتها التعبيرية التـي كاǈـت تǈمو بƇƴ داƤƿ البǈلية الغǈائية ƹالبا ǃ وƨǊǏ المستوǎ الدرامي Ɓحياǈا ǃ وربمـا ǈجد مƽǄǋǈ التƴور بƬكƿ Ɓكƙـر وƮـوحا ƽـي مجموƨتيهـا " لƬ ـ ƽǄة

والأورة " ̈ " ويغير ̈لوا̈ ̈ البحر " ̈ باŽتبار̈ما يمـ ̈ ̈ ̈ المـستو ̆ الغ̈ـائي الجديد المت̈ور Ž̈اد ̈از ̈ ̈ المـ̈ئكة .

و̈ ̈ كا̈ات الا ̈ يدة الحرة ̈ي جوا̈بها الـ̈̈ية والتعبيرية Ž̈اد ̈از ̈ ̈ قد ̈ـ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ باتجا̈ التعبير الغ̈ـائي ̈ ̈ ̈وات ب̈يئة وتسير ̈ي ̈

الŽ ̈ ̈ر السياب يبد ̈ بداية ̈̈ائية ̈اتية ̈م يك ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ر جماŽية م̈ا ̈ ̈ـلة ̈ ول ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈عجب ̈ ̈ ̈ وجد̈ا̈ ̈ي المرحلة الواقعية ي̈الع̈ا ̈ ̈ـي ̈ ـعر̈ التعبيـ ر ب̈مير الجماŽة ̈ي الت̈كي̈ ̈ الغ̈ائي المعاد ̈ و̈ و م̈ ̈ر يـ د̈ ̈ Ž ̈ـ ̆ بدايـ ة الأ̈تا ̈ Ž ̈ ̆ التجربة الاجتماŽية ب̈بعاد̈ا الإ̈سا̈ية والح̈ارية ̈ و̈ي البداية الغ̈ائية الجماŽية التي ت̈ورت وتحولت ̈ ̆ الدرامية الجماŽية ̈ ويتجل ̆ ̈ ـ ̈ ̈ ̈ي ق ̈ ائد̈ " ̈ ̈ودة الم̈ر " ̈ " المومس العميا ̈ " ̈ " مدي̈ـة بـ ̈ م̈ـ ر " وŽير̈ م̈ ̈ال̈ما ̈ ̈ ̈ ̈عرية التي جسدت الأ̈ ̈ة التعبيرية الدرامية الجديـ دة للسياب .

و̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ الا ̈ عود الغ̈ائي الجماŽي والدرامي الجماŽي كـ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̆ ̈ ̈ ̈عتبر̈ ̈ عودا ̈وŽيا ̈ ̈تا لل̈ ̈ار ̈ ̈ ̈ ̈ مساحت̈ ̈ ال̈ ̈عرية ̈ ̈ئيلة رŽم ̈ ̈لها ̈ ̈ ̈و ̈ مساحة م̈ ال̈احية الزم̈ية الممتدة م̈ 1950 ̈ ̆ 1960 ̈ و̈ك ̈ر ̈ ̈ـارة م̈ ال̈احية السياسية و الأيديولوجية ̈ الأمر ال̈ ̆ ̈ ̈ ̈ ̈ ̆ ̈ ـساŽة الـ وŽي الاجتماŽي ̈ وت̈ ̈ ̈ مساحة المت̈ي̈ ̈ العربي ويبـ دو ̈ ̈ ̈ مـ ̈ بـ يـ ̈ الأسـ باب العميا ̈ة - كما ̈عتاد - التي كا̈ات ورا ̈ ̈ ̈ الم̈يلة الـ̈̈ية للسياب ̈ـي ̈ ̈ ̈ ̈ ال̈ترة ̈ ̈يم̈لة ̈ ̈ ̈ ̈ة التعاي̈ ̈ بي̈ ̈ الأ̈ ̈ ̈ كا̈ ̈ التعبيرية والب̈ائيـ ة Ž ̈ ̆ المـ ستو ̆ ال̈ ̈عر ̆ والتوا̈ ̈ ̈ بي̈ ̈ التيارات ال̈ ̈كرية Ž ̈ ̆ المستو ̆ الأيـ ديولوجي ̈ الـ ̈ ̈ ̈ كا̈ات تتغ ̈ ̈ كما سب̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈كريا ̈كريا م̈ وŽي واحد ̈ و̈̈يا وتعبيريـ ا مـ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ ̈ واحد̈ ̈ و ال̈ ̈ ̈ الحر ̈ كما تو̈ ̈ ̈ ̈ ̈ الدالة البيا̈ية المر̈ ̈ة بها̈ ̈ البحث .

وبهĮŘ ŮحUلل ŽĮĬ المستوă اŮبداŽي Žلل ـد رواد الـTعر الحـ ر التحاما بارزا بيلل اŮTكاÿ الةلية التي دPات مرحلة التجديد ةمـا كـالل ŽĮĬ ـ Ĭ الTŽر والكاتب والسياسي Ůٳ المTاركة ةي العملية الحداثية الجديدة Ů ودPـ ÿ الجميÿ رغم PتŮƵ المTارب والتيارات معركة الحداثة ومعركـة اŮTكاـÿ الةلية الجامدة .[8]

وĮٳ كالل الواÿ الTعر Ĭ بهĮŘ الTورة Ů ةلل Ů لعجب ةـي ĮŘـŇ الحالة للل تتجاور معUم الTيح التعبيرية والبلائية ةي تلك المرحلـة المتميـزة ملل تاريĦ الTعر العربي المعاTر Ů وتجاورت بĮŘ تجربة لازا ملا تجـارب السياب Ů ةتجربة البياتي Ů وتعايTت Tيغها الةلية وƱرائلها التعبيريـة Ů ŮلŪ المPيلة الةلية للرواد كالات تحت ƱغƜ الحداثة وŇلجƩ السلƋÿ والبحث لل ـŽ الجديد Ů ةي الموقƵ اللادĬ وةي الممارسة اŮبداŽية ĮŘـك .

وملل ĮŇلل يتƜƠ لل الرƋية الغلائية جمعت بـيلل الـTعراƇ الـرواد حيلما وƜعتهم ةي موقÿ واحد ملل دائرة الواقÿ العربي والقومي اليائƩ Ů ةجـاƇ TعرĮŇم Tورة لابƜة بالمقاومة و الةرƟ والتةƋÿ بالمـستقبÿ Ů و وƜـعتهم ةي موقÿ التمايز واŮPتƵŮ بحسب قدرة كÿ واحد ملهم ŽĮĬ اŮسـتجابة ĮŘـك لهĮŘ المتغير الTعر Ĭ الجديد Ů وبĮŘـك تةاوتت لسب وجوŪ التTابŇ والتمايز Ů ةـي الوقت الĮŘ Ĭ تواTÿ ةيŇ لازا مسيرتها الغلائية وتتادم بها لحـو اŮمامŮةجـاƇ TعرŇل Tورة Tعرية ƸلائƜة كلية Ů جـسدت مرحلتهـا الغلائيـة العريـƜة ومرحلتها الدرامية الƜائيلة Ů بدƇل ملل مرحلة البحث ŽĮĬ الĮŘات Ůٳ ـ Ĭ مرحلـة الTدام مÿ الواقÿ ويلتةƠ ŽيهاŽ ŽĮĬالم جديد Ů ةتعبر ŽĮĬ ĮŘاتهـا وŇلمومهـا وتتƱور بتجربتها بلƇل وتعبيرا ودŮلة Ů وحيلل تتوحد بTعبها وتتعمƩ ƋمƋسـاتها Ůيزداد TعرŇل لƜجا Ů وكالات تتƱور رغم ŇلتƟƜ باستمرار وبƱƇ وةي كـÿ

---

[8]- يملى العيد Ů الدŮلة اŮجتماŽية لحركة اŮدب الرومالƱياي ةي لبلالل Ů بيروت Ů دار الةارابي Ů 1979 Ů f 72.

مرحلة كانت تجيد اختيار الأدوات التعبيرية المناسبة لنقل تجربتها وتطوير مضمونها.

إن المتابعة النقدية لنتاج رائد السياب ، تكشف عن التجارب والمحن التي مر بها الشاعر[9] ، دفعته إلى آفاق التمرد والانتفاض على القديم والجديد ، والاستفادة من أدوات التعبير الأسطوري والتاريخي والشعبي من أجل إغناء البنية الشعرية ، وترقية الأداء التعبيري ، وتلبية حاجاته النفسية والفكرية المتصاعدة بقوة ، ولهذا اتخذ طريقه في المراحل الشعرية للسياب متجاورة أحيانا في صيغها التعبيرية والبنائية ، ومتداخلة متمايزة غالبا وبالتالي فإن بينها من الاتصال في البناء والتعبير أكثر مما بينها من التمايز والتنافر ، كما جاء في موسوعة أخرى من البحث ونمو الشعر يعد إلى أن شعر السياب يتقدم باستمرار إلى مستوى التجربة والأداء ، فتتغذى البنية الغنائية الدرامية في صيغها الجماعية في قصائده : " حفار القبور " " المومس العمياء " ، " مدينة بلا مطر " ، ثم تتراجع بسرعة إلى الوراء إلى الدرامية الذاتية لتعود إليها التجربة الغنائية وقد صارت تجربة درامية جديدة بأدوات تعبيرية أكثر تطورا ونضجا ، حينما يزداد الانفتاح الذاتي التساؤلي والانتقال أكثر إلى مقومات التعبير الصوري الدرامي " وهو ما يعني تعدد أصوات النص يكشف عن انبنائه على المستويين الذاتي والفكري " .[10]

---

(9)- عبد الكريم حسن ، الموضوعية البنيوية ، ص 63.

(10)- محمد وادي ، شعر ناجي ، الموقف والأداة ، ط2 ، القاهرة ، دار المعارف ، 1981 ، ص 98.

وǊǄ ǈية متابعة ǇاǕية Ȁاملة تتم ǍǈƵ المستوǎ اǓǃاǄي الǍǆ ترتب ǈǆيǃ المجموƵات الȀعرية للسياب ǃ ǈǆǁǃ سǇǁȀ Ƶ ǈǍǆǈ العـودة الغǇائيـة الدراميـة الجديدة .

وحاياǈة ǈǍǆ التƱور المتعدد المسارات والǓتجاǈات وǓ سـيما ǃـي مجموƵاǈǈ الȀعرية اǓǃيرة : " المعبد الغريǂ " ǃ "مǇزǈ ǍǇǈǃاǓ ǍǈǈǄ " ǃ " ȀǆǈȀـيǍǈ اǈǇǈة الجلبي " .

وǈǆǈ ǈǄǁ المسار الǇǃǈي العام للسياب يǍǁǈ ǈǆǍǆ الـȚورة الدراميـة المتغيرة ǃ وǓ تسير ǃي اتجاǈ ǇتȚǈƵدǍ واحد ǃ ǈǆǃ البيـاتي يمǋـǍ ǆǈǈموǈجـا تعبيريا و بǇائيا ǃ تحاǂ ǈǆǃ بǈǁȀǍ واƱ ǓƯ اǓǇسجام بيǈ التƱور الǇǃسي والǃكر ǍوالتƱور الǇǃي ǃ حيǇما تǍǁ ǈǈ وبسرƵة كبيرة مǈ الرǐية الغǇائية التي كاǇـت تغǆ دواويǈǇ اǓوǍǈ ǃ وȚ ǈƱǃيرة اǄǃ الحائǂ ǈǁǈǄ ǈرـǋ واقعيـة ǃ وبـǈǆǍ ǈǇـǁǈ اǓǇتاǈǍǈ مǈ دائرة التعبير الǆǍاتي الغǇائي ǍǄǈ دائرة التعبير الغǇـائي الجمـاƵي والدرامي سريعا وكǋيǃا ǃ ولم يكǈ ǈǆǈ الǍǁروǈ ȚǍǈعة بȚ ǈدر ƵـǈǄ وƵـي ǈǆǃ بماǈƯ ǈǃǈا وقƯايا مجتمعǈ والواǈǄ ǃ ǈǃǃǃƯ ǍƵ التـراث واسـتاǍǈǍ مǇـǈ العǇاȚ ر اǓيجابية التي تǇاسبǈ وتǇاسب تجربتǈ و واقعǈ ǃ وȚ ǈƱǃ اǈديم بتحدǈǈǋǆ وȚǈيǈǈǆ ǃ ǈǈǈǍǆǈǈ مǈـȚ ǈ ـǈǍǇǈǍ وǈǍǋǍدة ǈǈǈǆ مادة حǈǆائية وǈǃǋǈيـة وتعبيرية ǃ ǃ ǈǈǈǍǇǇǍ حياǈ ǄǁǋǇتاجǈا مǋ استǋمارǈǆ كرموز وȚور ǈيحائية لƯǈايا اجتماƵية وسياسية وǈǃǋǈية Ƶديدة ǃ ويǈǈǆ تكوǇات لديǈ ǈǆǈǆ العالية الدرامية التعبيرية الباحǋـة باسـتمرار ƵǈǄ التغيير والتجديد ǃ ƵǈǄ اǓȚǈǁـǈǁ التعبيريـة الجديـدة , مǇـǈ المجموƵـة الȀعرية اǓǋǇية " الباريǂ ǈمȀة ǈ" حيث سجǇا ǃي ǆǇـǈǆǍ المجموƵـة تراجعـا كبيرا و واƯحا لǓ ǈǁȀǈ التعبيرǍ التاليدǍ .

ومن مجموع "37" سبع وثلاثين قصيدة توجد (26) ستة وعشرون قصيدة حرة ، وهذا الرقم يعني منذ البداية أن مشاركة الدراما الشعرية وبسرعة كبيرة ، بنسبة حضور الشكل التقليدي 20 % تقريبا وهي نسبة ضئيلة جدا ، بعد أن كانت مرتفعة جدا في الديوان الأول : " ملائكة وشياطين " إذ حوالي 95 % تقريبا ، وهذا يؤكد بوضوح سيطرة الأنماط الفنية التي كان البياتي ، يرى أنه تحرر من الأشكال التعبيرية التقليدية نهائيا ، وخاصة في المجال الموسيقي العروضي ، في الدواوين الشعرية الثلاثة " أشعار في المنفى " ، "كلمات لا تموت" ، "النار والكلمات" ، "سفر الفقر والثورة" الميتة" ، "الموت في الحياة " وغيرها ، بحيث صارت معظم القصائد الشعرية تعتمد على التشكيل الدرامي وما يتيحه من حوار ، متنامية تنسيق المجال واسعا للتعبير الشعري ، بعد أن تأكد ارتباط الوعي بين العنصر البنائية في القصيدة ، وبين أدواتها الفنية وطرائقها التعبيرية : " إن الأبيات التي تحمل لحظة إحساس واحدة ، تنساب في القصيدة كلها كلمات وصور " .[11]

وبهذا نتأكد العلاقة القوية العميقة بين البناء والتعبير ، فالبناء يؤثر في التعبير ، والتعبير يخدم البناء ، وبهذا العلاقة الديناميكية العضوية الحية تنمو القصيدة وتنال حظها من التطور والاكتمال الفني عند رواد الشعر الحر .

---

(11)- محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ص 72.

يكƼ ƞƢ ƞƔا اĈستارƅ اƅƆاƌ العام للƆماǗƜ الـƼعرية ƛƤƢ التƦـور البƊائي والتعبيرƌ لƜ ورة ƦƊƼ الرواد اƗƁƋƈة لم يكƢƼ وائيا Ů وƞƆما كـاƢ يƎƁƃ ƦƆƆƼدة بƊائية وتعبيرية مرƊƋة Ů قابلة للتكاƈر والتجدد Ů تحـƍƞ ƼƢ ƌـƌ اƅƊƎƁƆ التعبيرƌ ƞي ƜƦار التƼكيƝ الواحد Ů ƛو ƞيما بيƢ التـƼكيلياƢ Ů ولكƊهـا تƃكد ƛيƁƎ ƼƋدم ƙبات الƜ ورة وتمايزƍƢƤ Ů ƛƢƤ تƤورƍƢ يدƝ ƼƌƢ اتجاƍا Ɗحو اƁƎƆƅ Ů سواƅ كاƊت قريبة مƢ المƊبƝ الغƊائي ƛم الدرامي .

وقد كاƊت ƍƦƍƊ اƆƼƅدة قاسما مƼتركا بيƢ ƍƃƊƈƅ اƼƅعراƅ اƗƁƈـة مما ياوƌ ƼƁƋقة الƼراكة الƦƊية بيƢ اƈƼكاƝ البƊائية والتعبيرية ƞي ƼـعرƍƊم مƢ جهة Ů وƞي الوقت ƊƦƁسƍƊ يعمƝ ƼƋƌ ترقية ƼƆƜ ر التمايز والتغاير مـƢ جهة ƛƎرƂ Ů وƛƤƢ ƊƋوƼية اƈƼكاƝ ووتيرة سيرƍƢ ƼبـƦ ر الƎريƤـة الـƼعرية كاƊت تƎƁƃ لعƋƁقة الƆا ƥ الƼعرƌ بالواƁƍƝ اƊƦƁسي واĈجتمـƼاƂي واƅƆـاƞي المتغير Ů وƍي ƼƋƁقة تاوم ƼƋƌ اĈحتكاƅƅ الدائم Ů ƞتـƃتي الـƜ ورة بكـƝ ƼƆƜ رƍƢ Ů ƼƍƊƆ اƼƋƌ ƼƌƢ المكابدة الوجداƊية والƦكريـة Ů ƞتعرƁƎ ـها ƼƆيƊـا بƤرياة ƊƦائية حيƊƆ Ů وبƤرياة درامية ƛحياƊا Ů وƛƢƤ الƼعراƅ اƗƁƈـة كـاƊوا يتƤوروƢ تدريجيا و بوتيرة متƦاوتة ƼƋƌ مستوƂ الƤرياتيƢ معـا ƛ ƌ الƍتيـا ومو ƁƎƼيا .

وقد ĈحƍƊƊ Ů ƛƢƤ اƈƼكاƝ التعبيرية الغƊائية تمƈƝ مساحة معتبـرة تتسƝ وتƁƎيƥ ƞي الƎريƤة الƼعرية للرواد Ů ƞƂـد كاƊـت ƤريـƂ ة بƊائيـة وتعبيرية مƞƁƎلة ƞي ƼعرƊƅاز اƅƅ المƚئكة ƞـي معƍـم ƊƆتاجهـا الـƼعرƌ تميزت بالبساƤة ƞي التجربة والتƜ وير ƞي مجموƼتهـا " مƃسـاة الحيـاة " و " ƼƋƼƍاة الليƝ " Ů وƞيهما سيƤر الحزƢ واƅƆم ƞي ƼعرƍƢ Ů ولوƍƊƊ بلـوƢ Ƽديد الاتامة Ů وƛƜ بحت الƼƋƍرة تƊƍار ƛƍƌ الحياة ƊƍƢرة متـƼائمة يائـسة تƦƊƦكƃت ƼƋƌ ƊƦسها Ů واƊغƚƁت ƼƋƌ اƅƍتها Ů تجر آĈمها وƛحزاƊها Ů ƞجـاƅت ƜورƍƊ التعبيرية ƤƊƞاحة بهƅ الوجداƢ الغƊائي الـƅاتي Ů وجـسدت بـƅƅƊ

مرحلة من الخيال الرومانسي البسيط إلى شكل يغلب عليه الحس والصورة الشعرية تعبيرا وبناء .

ولكن هذه المرحلة الغنائية البسيطة ، بدأت في التراجع تـدريجيا كلما تقدمنا في خريطتها الشعرية ، حيث انتقلت من التصور والتعبيـر الغنائي ، بلغته الشاعرة في مجموعتها " شظايا ورماد " ، وهو تطور فنـي لم يواكبه تطور نفسي مماثل ، إلا أن الشاعرة بقيت في إطار التجربة الغنائية المغلقة ، لكنها كانت تميل إلى ربط قضاياها الوجدانيـة الذاتيـة بالقـضايا الإنسانية ، مما يجعلها في موقف المتفرج إلى آن اتجه التعبيـر الجمعـي ، ثـم يتحول هذا التعبير الصوري الجماعي على نحو جديد ، فـي مجموعتيهـا : " قرارة الموجة " و "شجرة القمر " ، حيث تخطت الشاعرة نـسبيا مـن محنة الذات وانفتحت على الآخر والمجتمع ، وهي المرحلــة الغنائيـة التي شكلت انعطافة مهما في مسار التطور الفني والتعبيري لنازك الملائكـة و وضعتها على مشارف التعبير الـدرامي فـي مجموعتيهـا : " للـصلاة والثورة " و "يغير ألوانه البحر " ورصد نقلته وحركته البطيئة إلى أنها تمثل دلالة مميزة على تطور نازك الملائكة من التعبير الصوري الغنـائي إلـى التعبير الدرامي .

ويبدو أن تطورها الفني الحقيقي كان يتم داخل إطار التعبيـر الغنائي ، ولاعتبارات وقيمية لها إطارها وربما لطبيعتها الاجتماعيـة كـذلك التـي وجدت صعوبة كبيرة في الانسجام معها ، وبالتالي فـإن وتيـرة تطورهـا التعبيري لم يكن سريعا ، وإن نصيبها من التعبير الصوري الـدرامي كـان ضئيلا ، مما يؤكد رغبة الشاعرة نازك الملائكة لـم تكـسر طبيعتهـا الاجتماعية ، وبالتالي طبيعتها الغنائية التعبيرية ، وإن خروجها كان محـدودا وأنها لم تكن تملك حسا دراميا كبيرا يؤهلها إلى الالتحاق بالتجربة الدراميـة بمعناها الشامل ، حيث تتخطى الصورة الكلية والعالية الشبكية بعناصرهـا البنائية والسردية الجديدة ، التي وردت في متن هذا البحث .

أما بدر شاكر السياب ، فقد تدرج بوتيرة أقل بعضا في مسارها الغنائي من خلال قصائد : "حفار القبور"[1] ، "أغنية السلام"[2] ، "أغنيـة الراعي"[3] والتي تخلص من البنية العروضية التقليديـة الماثلـة قاعـدة أساسية لها ، ولكنه حينما يميل الشاعر إلى العروض الحـر ، تأخـذ وحدة التعبير الغنائي البسيط شيئا فشيئا ، إلى أن تتخلص في المجموعـات الشعرية الأخيرة ، "المعبد الغريق"[4] ، "شناشيل ابنة الجلبـي"[5] ، " منـزل الأقنان"[6] . ليتخلص التعبير بعد ذلك أبعادا فنية معادة في قصائد : "رئـة تتمزق"[7] ، "من كان حبا"[8] ، "في ليـالي الخريـف"[9] ، "اتبعينـي"[10] وغيرها من القصائد الشعرية التي يتجدد فيهـا الحـس الغنـائي المعـاد ليصبح واقعا شعريا ولغويا وصوريا متجددا بتجدد الحالة الوجدانية للـشاعر التي أصبحت أكثر انفتاحا على الواقع ، وتحول الإحـساس الفـردي إلـى إحساس جمعي مرتبط بالمجتمع ، وصار الموت فكرة عامة بعد أن كانت حالة فردية ، واستبطانية أن موقفها من خـلال قـصائد : "حفـار القبور" ، "المومس العمياء" ، "الأسلحة والأطفال" ، "أنشودة المطر" ، وفـي القصائد التي تكون المرحلة الدرامية في البناء والتعبيـر حيـث لـم تعـد المأساة قدرا أو أمرا ماضيا ، وإنما لها امتداداتها في الواقع الاجتماعي.

---

[1]- بدر شاكر السياب ، ديوان شاكر السياب ، مج 2 ، البواكير ، ص 118 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 129 .

[3]- المصدر نفسه ، ص 153 .

[4]- صدرت عام 1962.

[5]- صدرت عام 1963.

[6]- صدرت عام قبل وفاته ، 1964/12/24 ينظر :ديوان بدر شاكر السياب ، م 2 ، ص 78.

[7]- المصدر نفسه ، ص 42.

[8]- المصدر نفسه ، ص 101.

[9]- المصدر نفسه ، ص 65.

[10]- المصدر نفسه ، ص 41.

وبﬥ اا ǅ35 ااا Ț ائد المكورة ، ليست Ț ـورا تعبيريـة Ƶ ـ ǈ حاالت فردية ، بـ ý يادمها اا Țlة Ƶ ر ǅƵ Ɨ لها ﻭاﺭ اجتماعيـة ، و Ț ـورة واقعية لمجتمع يتكون من الدا ýP وتتكاا بياناا الحضارية والاالية باستمرار ولكنها ال Ț ورة المؤقتة التي تنهار وتفوا ýﻡ ﺍمام Ț ورة االـ ﻟǀ ـ ý وا Ƶ ـ Ț ƶ الميا ، وكثرة الم .

ثم يزداد الفيا الما Ț ور ǈ الدرامي تعايـدا وتاـورا مـ ǈ ýP تال ﺭوح الماذم ǈ ﻓ ǀ Ƶ ǈ مﻨجزات التعبير الموضوعي ، وفي الال الـ ﺭوح الماذ ـ و والتكاثر كاا Țlة Ƶ ر يستهلاا التكااا ، لينتيا التكااا ﺭا ǎ تكاث ـ ر Ƶ ﻣا ـ ا ، وﻓي المرحلة التعبيرية الجديدة ، التي تتحرر فيها اال ـ Ț يدة الحـ ـرة مـ ǈ ﻟﻐﻂ التعبير ، وﺍحادية الرؤية وبساطة التجربة ، في مجموعاتها الـ ﺍعرية اﻻولى محاا بﻬاا حضورا دراميا معتبرا ، وﻓي المرحلة التـي Ț ـنعت المﻴلة التعبيرية الدرامية وكانت تتغǎ من الوعي الواقعي واالستراكي باﺑعادﻫا االجتماعية واالنسانية ، وﻓﻀ ǈ Ƶ ﺍﻓ العالقة ال Ț راعية بيǈ اال ـ Ț يدة والواقع وتكوينات بهاا الميلة الدرامية التاﻀلية الجماعيـة المعا ـ دة Ƶ ـ د الـ Țlة Ƶ ر بدر ﺍاكر السياب ، ولكنها تبدﺍ في التاﻀ ﺭ ý والتاا في ﺭيـات حياته حيث يرتد الـ Țlة Ƶ ر ǈ ﺍاات ، وياﺭ التاكيا الدرامي Ƶ ﻧفﺴﺎ Ț ـورة جديدة مغايرة باﻀ ý المعانات الاالتية المعادة الـ ﺍاملة ، فتـاتي الـ Ț ورة الدرامية تعبيرا موضوعيا مناسبا ǈ Ƶ ﻫنا المعاناة الاالتية او تاا المحرقـة العميقة ، وباا يضعنا امام هنا الحدث الوجـداني وجهـا لوجـه ، وﻫـي المرحلة الااﻀلية العا Ț يبة التي اسست لبناﺀ تعبير ǎ موضوعي و لتجربة ااتية جديدة ﺍﺭا ǎ ، وباا يناﺭد السياب بهاا الطبيعة التعبيرية البنائية الحلزونية المنكسرة ، الممتدة احيانا ، والمرتدة غالبا ، الى ﺍالنهاية المااكة .

واما المسار الاالي العام لل Ț ورة Ƶ ند الـ Țlة Ƶ ر Ƶ بـ د الوهـاب البياتي ، فقد تميز Ƶ موما باالنسجام الواضح بين تطورها الفنـسي والاكـر ǎ وبين ﺍدوات التعبير الاالي ، حيث تاا ﺀ بسرعة كبيرة من الرؤية الغنائيـة

التي كانت تغطي مجموعته الشعرية الأولى ، حينما اتسعت رقعة المواجهة بينه وبين الواقع وتناوبت روائع التعبير الفني في شعره ، وأنماط الوعي عنده ، وكلها عملت على ترقية الحس التعبيري الدرامي عند الشاعر ، وبهذا تقلصت مساحة التعبير الغنائي وتراجعت بوتيرة سريعة في مجموعته الشعرية الثانية "الباريس مهشمة " ، بعد أن سجلنا حضورا بـيـنـا لـلأنهار في مجموعته الشعرية الأولى " ملائكة وشياطين " ، ونحو محـور يدعم ما أوردناه في أن روحة المسألة هنا من الانتقال التعبيري والبنائي للشعر عند عبد الوهاب البياتي ، كان سريعا وممكنا وكان يعتمد على بدائل تعبيرية متقدمة ، وبالتالي تحولت الصورة عنده على شبكة بنائية معادة ، تنمو وتتطور بشكل فني في إطار نظام متعدد المستويات على الواقع والوعي الدرامي المتحقق عنده في وقت مبكر ، وكان يعمل باستمرار على تغذية الروائع التعبيرية في التجربة الفنية ، التي يحتل وسائلها البنائية وصورها من متاهات الفنون والمعارف .

وبهذا يتأكد لدينا البعد الشمولي للتعبير الشعري في القصيدة الحرة عنده ، وبوتيرة أسرع تعود سرعة إنجاز الملائكة وبدر شاكر السياب في البحث عن الحداثة في التعبير والبناء لتطوير القصيدة موضوعيا وفنيا ، والصورة تعبيرا موضوعيا كهذا ، والتجديد الشعري لم يعد صورة على العروض أو البلاغة ، بادر ما نحو صورة في التعبير والبناء الشعري ، وبهذا تنهار الأشكال البنائية التقليدية ، ويولد التشكيل الفني الجديد كبديل تعبيري جديد ينادم فيه ما نحو التي بالجمالي ويتحد الشكل بالمضمون ، وتظهر فيه الأشكال الغنائية والدرامية ، ويمكن أن نعتبر مجموعته الشعرية" الموت في الحياة " الصورة الدرامية المتطورة التي وضعت الشاعر عبد الوهاب البياتي في مصاف التجدد الثوري ، والبحث الإنساني في أعماق التراث العربي والغوص في

عن الدلالة المتجددة في الواقع وفي التاريخ والأسطورة ، وفي العنصر الوجدانية والانفعالية التي كانت تغذي مستويات الرعب والنفي والانتظار التي عبرها الشاعر ، ومنحت شعره تجددا ثوريا ودراميا .

ومن لحظات التجدد الثوري الذي يقاوم الموت بشكليه وقناعيه والذي يقهر الحياة ولا يقهر التجدد ، نستشف الحيلة الثورية الدرامية المركزة ذات الطبيعة الجدلية الثورية عند الشاعر عبد الوهاب البياتي.

وفي إطار هذا المسار الفني للثورة عند الرواد ، قد تدرك من تجربة غنائية إلى تجربة تؤثر أن تكون درامية موضوعية محتدمة عند إنتاج الملائكة ، إلى درامية بطيئة عند بدر شاكر السياب ، وإلى درامية تعددية سريعة مكثفة عند عبد الوهاب البياتي ، والشعراء الرواد الثلاثة كانوا يتطورون فنيا بدرجات متفاوتة ، وبمتوالية حسابية بطيئة عند نازك ، وسريعة عند السياب ، وبمتوالية هندسية أسرع عند البياتي كما تبينه الدواوين البيانية المرفقة بهذا البحث .

إن بين هذه التعبير الدرامي كان كبيرا ، وهذا يمكن أن نعتبر التشكيل الثوري عند السياب ملتقى الأسلوب التعبيرية والبنائية المتحركة بين الشعراء الرواد الثلاثة ، حيث تتوزع على مساحة عريضة تسع التجارب الذاتية الغنائية والتجارب الدرامية الموضوعية على حد سواء ، وبهذا يتأكد التطور الماثل في هذه الرسالة ، والذي رأيناه عند نازك ومفادها أن الثورة يمكن أن تكون أداة تعبيرية ذاتية ، كما يمكنها أن تكون أداة تعبيرية موضوعية كذلك ، فكلما نهو مدلو في الدرس النقدي ، والحيلة الفنية عند الرواد الثلاثة ، كانت تنمو وتتطور في إطار شمولية تتجاوز العنصر التعبيرية الجزئية والمنظور الشكلية المتركزات التجديد وشعر الحداثة العربية في سياقها العام ، والنوعي بدلالة

الƮ ورة ڤي ǀŖŊ المجاݫ المعرڤي ، ǀǁǂ ǃǄ داݫP التجربة الƮعرية ، ولـم ينƮǅ بمعزݫ ǄǆŽ الجديد بروادǈ الƮǀǀيه العالمية المتعددة .

وبهŖ المنǀƱور يمكǀǆ لهŖǈ الدراسة المتواƯعة ، ǄǆǇ ǈƮـǈƱ ǅŽـ Ǐ ǇǍ جديد ڤي قراǅة الƮ ورة الƮعرية ، وŽǈادة الƱǀـر ڤـي الكƮيـر مـǄ المواقŽ الƱǀادية الراǀǇǈة مǄ حيث المƮ ǅǀƱ والوƱيڤة ، ومǄ حيـث البǀـǅ والتعبير ǅŖǇǈ .

مصادر البحث ومراجعه

أولاً : المصادر

ثانياً :المراجع بالعربية

ثالثاً : المراجع بالأجنبية

أولاً : المصادر :

1 - البياتي ، عبد الوهاب ، ديوان عبد الوهاب البياتي ، مج 1 ((وبه ثماني مجموعات شعرية)) ، بيروت، دار العودة 1972 .

2 – البياتي ، عبد الوهاب ، ديوان عبد الوهاب البياتي ، مج 2، ((وبه 05 مجموعات شعرية)) ، بيروت دار العودة ، 1972 .

3 - البياتي ، عبد الوهاب ، تجربتي الشعرية بيروت ، مطبعة دار الكتب ، 1968 .

- السياب ، بدر شاكر ، ديوان السياب ، مج1 ، ((وبه ثلاث مجموعات شعرية)) ، بيروت ، دار العودة 1971 .

- السياب ، بدر شاكر ، ديوان السياب ، مج 2 ، بيروت ، دار العودة 1971 ((وبه 05 مجموعات شعرية)).

السياب ، بدر شاكر ، ديوان السياب ، ((وبه 04 مجموعات شعرية)) ، بيروت ، دار العودة ، 1974.

– الملائكة ، نازك ، ديوان نازك الملائكة ، مج 1 ، ط2 ، بيروت، دار العودة ، 1981 .

- الملائكة ، نازك ، ديوان نازك الملائكة ، مج 2 ، ط2 ، بيروت، دار العودة 1979.

9 - المۏئكة ؛ زاا ؛ لاƮ ۏة والأورة ؛ بيروت ؛ دار العلم للمۏييLJ

. 1978

10 - المۏئكة ؛ زاا ؛ يغير الواا البحر ؛ بغداد ؛ وزارة الۏƵŰم

. 1977

1 - المۏئكة ؛ زاا ؛ قايا الƮعر المعاƮ ر ؛ بيروت ؛ دار العلم

للمۏييLJ ؛ 1974 .

- المۏئكة ؛ زاا ؛ التجزيئية ڧي المجتمƴ العربي ؛ بيروت ؛ دار

العلم للمۏييLJ ؛ 1962 .

ثانيا : المراجع العربية :

1 – أبو السعد ، أحمد ، الشعر و الشعراء في العراق ، دراسات ومختارات ، القاهرة ، دار المعارف ، 1957 .

2 – أبو إصبع ، صالح ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1979.

، علي أحمد سعيد ، الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ، ج3 ، ط4 ، بيروت ، دار العودة ، 1983 .

، علي أحمد سعيد ، الشعرية العربية ، ط2 ، بيروت ، دار الآداب ، 1989 .

– إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه
وظواهره الفنية والمعنوية، ط3،
بيروت، دار الفكر العربي، 1978 .
إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، القاهرة، دار
المعارف، 1963 .
اطيمش، محسن، دير الملاك، دراسة نقدية، بغداد، دار
الرشيد للنشر، 1982 .
- أفاية، محمد نور الدين،
المتخيل والتواصل، مفارقات العرب
والغرب، ط1، بيروت، المنتخب
العربي للدراسات والنشر والتوزيع
. 1993

- بحراوي ، حسن ، بنية الشكل
الروائي ، بيروت ، المركز الثقافي ،
.1991
– البحراوي ، سيد ، في البحث عن
لؤلؤة المستحيل ، دراسة لقصيدة أمل
دنقل ، مقابلة مع ابن نوح ، ط1 ، بيروت ،
دار الفكر الجديد ، 1988 .
- بركات ، حليم ، المجتمع العربي
المعاصر ، بحث استطلاعي اجتماعي ،
بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية ،
. 1984
- البصير ، عبد
الجبار داود ، بدر شاكر

السياب ، رائد الشعر الحر ، ط3 ، بغداد ، وزارة الإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 .

2 - البطل ، د. علي ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ط2 ، القاهرة ، الهيئة العامة ، 1975 .

- بك (?) ، كمال خير ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ط2 ، بيروت ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، 1986 .

- بلعلي ، آمنة ، أبجدية القراءة
النقدية ، دراسة تطبيقية في الشعر العربي
المعاصر ، الجزائر ، ديوان المطبوعات
الجامعية ، 1995 .

2 - بلعلي ، آمنة ، أثر الرمز
في بنية القصيدة العربية المعاصرة دراسة
تطبيقية ، الجزائر ، ديوان المطبوعات
الجامعية ، 1995 .

2 - بنيس ، محمد ، الشعر
العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، ج4 ،
ط1 ، الدار البيضاء ، دار توبقال 1991
.

30 - بنيس ، محمد ، ظاهرة

الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية

تكوينية ، ط2 ، بيروت ، دار التنوير /

الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ،

1985

3 - تامر ، فاضل ، مدارات

نقدية ، ط1 ، بغداد ، وزارة الإعلام

. 1987

- تليمة ، عبد المنعم ،

مقدمة في نظرية الأدب ، ط2 ،

بيروت دار العودة ، 1983 .

- التلاوي ، محمد

نجيب ، القصيدة التشكيلية في

الTعر العربي الاNjرة Ü الهيئة

المƮرية العامة 1998 .

3، - ﺘوﻓيﻕ Ü حسﻥ Ü Tعر بدر

Tاكر السياب Ü دراسة ﻓﻨية وﻓكرية 1Ʒ Ü

بيروتÜ المƍسسة العربية للدراسات 1979

.

- الجابرﻱ Ü محمد

ƨايد Ü ƨTر ƷƋروحات ﻓي العرب

والعولمة بيروت Ü مركز دراسات

الوحدة 1998 .

- الجابرﻱ Ü محمد

ƨايد Ü ﺘكويﻥ العاýل العربي Ü 1Ʒ

Ü بيروت دار الƷليعة Ü 1984 .

- الجرجاني ، عبد

القاهر ، دلائل الإعجاز ، ط 2 ،

تحقيق الشيخ محمد عبده وآخرون

، القاهرة مطبعة المنار .

38 - الجرجاني ، عبد القاهر ، أسرار البلاغة ،

ط1 ، تحقيق ، عبد المنعم خفاجي ، القاهرة ، مكتبة القاهرة

، 1972 .

- جيدة ، عبد الحميد ،

الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي

المعاصر ، ط1 ، بيروت ، مؤسسة

نوفل 1980 .

- الحاوي ، إبراهيم ،

حركة النقد الحديث في الشعر

العربيÜƱ1 بيروت Ü دار الكتاب

اللبنااني Ü 1984 .

- حسنا Ü Ƶبد الكريم Ü

البنيوية الموƵوƵية Ü Ʊ1 Ü بيروت

المƱسسة الجامعية للدراسات والنƬر

والتوزيƴ .

- حƬƶ Ü ƵمانƵ Ü

التراث والتجديد Ƽي Ƭعر السياب Ü

دراسة تحليلية جمالية Ü موادƋا وƮورƋا Ü

وموسيقاƋا ولغتƌا Ü الجزائر Ü ديوانƅ

المƱبوƵات الجامعية Ü 1986 .

- حمادƧ Ü Ƶبد اƅ Ü

الƬعرية العربية بين اƙتباƳ واƙبداƳ Ü

1Ʊ الجزائرÜ منTورات ﺇتحاد الكتاب

الجزائريينÜ 2001 .

- الحميرÏ Ü Ƶبد

الواسƔ Ü الTƵرƵات الŖTرة ƺي Tعر

الحداƛة العربية Ü 1Ʊ بيروت Ü

المƊسسة الجامعية للدراسة

والTنر والتوزيƲ Ü 1999 .

- ƱƿابيÜ محمد Ü لسانية

النƫ Ü مدƤل ﺇلƏ انسجام الƱƿاب 1Ʊ

Ü بيروتÜ المركز الƛƂاƺي العربي

. 1991

– اﻟƱPيب ٱ حسام ٱ ﻣǕƠ

ﻓي اﻷدب واﻟﻨﻘﺪﺓ واللغة ٱ دﻣƬƾ

ﻣﻨƬورات وزارة اﻟﺜﻘاﻓﺔ ٱ 1977 .

- اﻟƱياP ٱ جǕý ٱ اﻟƬعر

العراقي الحديث ٱ مرحلة وتƱور بيروت

ٱ دار Ʈادر ٱ 1970.

- داود ٱ ƞƩ ٱ اﻷسƱورة ﻓي 48

اﻟƬعر العربي الحديث ٱ اﻟﻘاǋرة مكتبة ƵيǊ

ƬﻣƩ .

- الدقاƾ ٱ Ƶمر ٱ اﻻتجاǉ 4

القومي ﻓي اﻟƬعر العربي الحديث بيروت ٱ

دار اﻟƬرƾ العربي .

- راجƹ ǃ عبد ƨ ǃ Ÿا ǃ اƅƅƫيدة

المغربية المعاƫرة ǃ بƲية الƬهادة

واƙستƬهاد ǃ ƺ1 ǃ ƽ2 ǃ ƺ1 ǃ ƱƷ ǃ الدار

البيƋƅƢ ǃ مƲƬورات ƨيوƳƅ ǃ1987.

- الربيعي ǃ محمد ǃ ƺي ƲƼاد

الƬعر ǃ اƅƅƽرة ǃ دار المعارƻ 1968

.

- الرزاز ǃ محمد مƲيƻ

ǃ ƫƱور معƲƔ اƅƅومية ǃ ƱƷ ǃ

بيروت دار العلم للمƚييƳƅ ǃ 1972

.

- رماƲي ǃ ƹبراƽيم ǃ

الغموƭ ƺي الƬعر العربي الحديث

الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية

. 1991

- السامرائي ، ماجد

احمد ، إنزال الملائكة ، الموجة

الثالثة بغداد ، وزارة الإعلام ،

. 1975

- السعدني ، مصطفى ،

البنيات الأسلوبية في لغة الشعر

العربي الحديث ، الأسكندرية منشأة

المعارف .

- سعيد ، خالدة ، البحث عن 5

الجذور ، بيروت ، دار مجلة شعر 1960

.

57 - سليمان ، فتح الله احمد ، الأسلوبية ، القاهرة

، مكتبة الآداب .

- ر ، عبد العزيز ،

الرؤيا الأبداعية في شعر عبد الوهاب

البياتي ، 1 ، بيروت ، دار الجيل

. 1991

59 –كر ، عالي ، شعر

الحديث .. ، 2 ، بيروت ، دار

الآفاق الجديدة ، 1978.

- ا معة ، ، ،

والع ، دراسة نقدية في

المناهج والنظرية والتطبيق ، دم ،

مTورات ۞تحاد الكتاب العرب ، 1974

.

- الTايح ، يوسƧ ، الTعر

الحر ڧي العراڧ مTRڧ حتى عاƵ

1957 ، بغداد ، مƱبعة الأديب ، 1976

.

- Ʈ بحي ، محي الديǊ

، الرƋيا ڧي Tعر Ƶبد الوهاب

البياتي 1Ʊ ، بغداد وزارة الǺƵǔم

، 1987 .

- ƵباΣ ، ۞حساǊ ، Ƶبد

الوهاب البياتي والTعر العربي الحديث

دراسة تحليلية ، بيروت ، دار بيروت

للƱباƵة والŧشر ، 1955 .

– ƵƮ ōور ، جابر ، الƮ ورة

الƽŰلية ƺي الموروث الŧƀادي والبƜƺي

بيروت ، دار الƄƺاƽة ، 1984 .

- العƜƽ ، Ƶلي جعƽر ، ƺي

حداƂة الŧ ű الƃعري ، دراسة ŧƀدية ، Ʊ1

، بغدادƀ وزارة الƂƀاƽƜم ، 1990 .

- ƵƃƄƨة ، ƨيƤ ، ŧƀارية

الƂدب ƺي الŧƀديŲ الجمالي والبƗيوي ƺي

الوƱŲ العربي ، 3Ʊ ، ŧƀارية الƯƚƤ

الجزائر ، ديواŲ المƱبوƵات الجامعية

. 1992

- ǄǐاǉǊ ǃ ǄبǄ Σ ǃ ǆǙور

الǓعر العربي الحديث ǅي العراǃ

اتجاǋات الرǗيا وجماليات الǊسيǍ ǃ بغداد

مǊǓورات وزارة الǐǄǏم ǃ 1975 .

-ǄǂǄ ǃ Ǆبد الرǆǆ ǃ

الǆسورة ǅي ǓǄر السياب ǃ 2Ʊ ǃ

بيروت دار الرائد العربي ǃ 1984 .

69 - ǄǂǄ ǃ ǊبيǊ ǃ الǊǊǄة العربية

وǄǆ ر المعلومات ǃ الكويت مǄǊǊ الوǊǊ

ǃ 2001 .

- ǄياǄ ǃ Ǔكر Ǐ محمد ǃ

الرǗيا المايدة ǃ الǊǊǊرة ǃ الهيئة

العامة 1978 .

71 – العيد Ü يمﻨĬ Ü ﻓي معرﻓة الﻨ f

Ü Ʊ 3 Ü بيروت Ü دار الآﻓاﻕ الجديدة Ü

.1985

- ﻓاروﻕ الﺷريƧ Ü

جŨý Ü الﺷعر العربي الحديث Ü

الŪ Ţ وý الƱباية والتاريƤية Ü

دمﺷﻕ مﻨﺷورات اتحاد الكتاب

العرب 1976 .

73 - ﻓتوƟ Ü ﺃحمد Ü الرمز

والرمزية ﻓي الﺷعر المعاŢ ر Ü Ʊ3 القاǋرة

Ü دار المعارƧ Ü 1984 .

7 - 5ƴư Ü Ţ ǚƟ Ü ﺑǚƸة

اﻟPƱاب وƵلم الﻨ f Ü الكويت المجلΣ

الوƱﻨي للﺜ5اﻓة والﻔﻨون والآداب 1992 .

7 - 5ƴư Ü Ţ ǚƟ Ü ﻷساليب

اﻟTعرية Ü 1Ʊ Ü بيروت Ü دار الآداب

1995 .

- 5همي Ü ماǇر حسﻦ Ü

الحﻨﻴن والغربة 5ي اﻟTعر العربي

الحديث Ü الﻘاǇرةÜ معهد البحوث

العربية.

7 - قميحة Ü جابر Ü التراث

الأﻨساﻨي 5ي Tعر ﻷﻣƴ دﻨƴا Ü 1Ʊ Ü الﻘاǇرة

Ü ǇاجرللƱباƵة والﻨTر Ü 1987 .

- الكبير، حسن محمد:

تطور القصيدة الغنائية في الشعر

العربي الحديث، من 1881 إلى

1938، بيروت، دار الفكر العربي.

- الكتاني، محمد:

الصراع بين القديم والجديد في الأدب

العربي الحديث، ج1، ج2، ط1،

الدار البيضاء، دار الثقافة، 1982.

- كمال الدين، جليل:

الشعر العربي الحديث وروح العصر

بيروت، دار العلم للملايين، 1964.

- مجاهد، أحمد، أشكال 8

التناص الشعري، دراسة في توظيف

الشعبية التراثية ، القاهرة ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب .

- مرتاض ، عبد

الملك ، في نظرية الرواية ، بحث

في تقنيات السرد ، الكويت ،

المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب ، 1998 .

- مرعي ، فؤاد ، مقدمة في 8:

علم الأدب ، ط1 ، بيروت ، دار الحداثة

للطباعة والنشر والتوزيع ، 1981 .

- المسدي ، عبد السلام

، النقد والحداثة ، بيروت ، دار

الطليعة 1983 .

8 - مƭتاϴ Ü محمد Ü ديƞامية

الƞ f Ü تƞƲير و اƞجاز Ü 2Ʊ Ü الدار

البيƮƾƈ المركز الƙƋƑƼي العربي Ü 1990 .

- مƭتاϴ Ü محمد Ü استراتجية

التƞ f Ü 2Ʊ Ü الدار البيƮƾƈ المركز

الƙƋƑƼي العربي Ü 1985 .

- المƋƀƆ Ü Ƶبد العزيز Ü

الƬعر بيƉ الرƌيا والتƬكيƏ Ü 2Ʊ

دمƬƸ Ü دار ƱƸƩ للدراسات

والترجمة والƞƬر Ü 1985 .

- المادسي Ü ƞƙيƩ

الƪورƔ Ü الƙتجاƷات الƙدبية

Ƽي العالم العربي الحديث Ü 1ƜƜ

، Ш2 ، 5Ʊ بيروت ، دار

المثيلا ، 1973 .

89 - منادور ، محمد ، النااد

والناااد المعاƮ رونلا االاǋارة ، مكتبة نهƊة

مƮ ر.

90 - منير ، وليد ، جدلية اللغة

والحدث ڤي الدراما الƩعرية الحديثة االاǋارة

الهيئة المƮ رية العامة للكتاب ، 1997 .

- نƮ Ƹ ، مƮ ƱƼ ، ا

الƮ ورة اأدبية ، االاǋارة ، دار مƮ ر

للƱباƸة 1958 .

9 - نƱام ، حسلا ، مƼاǋيم الƩعرية

، دراسة ماارنة ڤي اأƮ وɣ والمنهƝ

والمفاهيم ، ط1 ، بيروت ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، 1994 .

93 - وادي ، د. طه ، شعر ناجي ، الموقف والأداة ، ط2 ، القاهرة دار المعارف ، 1981 .

- الورقي ، السعيد ، لغة الشعر الحديث ، ط3 ، بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، 1984

.

9 - الولي ، محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ط1 ، بيروت ، المركز الثقافي العربي .

96 - اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1983.

97 - اليافي، نعيم، الشعر العربي الحديث، دراسة نظرية في تحليل تياراته الفنية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1981.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

- باورا، موريس، الخيال الرومانسي، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، القاهرة، الهيئة العامة، 1977.

9 - ت . س . إليوت : مقالات في النقد الأدبي : ترجمة : لطيفة الزيات : القاهرة مكتبة الأنجلو .

10 - ت . س . ماتيسن : ت . س . إليوت : الشاعر الناقد : ترجمة إحسان عباس : بيروت : المكتبة العصرية 1965 .

– ت . . تودروف : الشعرية : ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة : ط1 : الدار البيضاء دار توبقال للنشر : 1987 .

- سيسل دي لويس : الصورة الشعرية : ترجمة أحمد نصيف الجنابي : مالك ميري : مراجعة عناد غزوان إسماعيل : بغداد دار الرشيد للنشر 1982 .

، د ، سكوزيكوف ، الشعر الغنائي و ترجمة ، جميل

نصيف التكريتي ، بغداد ، وزارة

الإعلام ، 1886 .

104 - مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة ، سعد

مكاوي ، القاهرة المؤسسة المصرية

العامة للتأليف والنشر ، 1964 .

- مكليش ارشيبالد A. Mcleach ، الشعر والتجربة ، ترجمة

سلمي الخضراء الجيوسي ، بيروت ،

دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة

والنشر 1967 .

1 - ويليك ، رينيه ، واوستن وارين (R. Wellek) (A. Warren

نظرية الأدب ، ترجمة ، محي الدين)

بحي بيروت ، مطبعة دار الطرابيشي

، 1972 .

رابعا : الدوريات :

107 - مجلة ((الحداثة)) الجزائرية ، عدد :1 ، جامعة وهران

معهد اللغة العربية وآدابها ، 1992 .

108 - مجلة ((الثقافة)) الجزائرية ، عدد : 110 ، 111 ،

الجزائر وزارة الثقافة ، 1995 .

109 - مجلة ((الآداب)) البيروتية ، عدد : 5 ، السنة : 1974

بيروت ، دار الآداب .

110 - مجلة ((فصول)) المصرية ، عدد : 4 ، مج 1 ، القاهرة

الهيئة العامة ، 1981 .

111 – مجلة ((آفاق عربية)) العراقية ، عدد :5 ، السنة الرابعة

بغداد ، وزارة الإعلام .

112 – مجلة ((عالم الفكر)) الكويتية ، مجلد :23 ، عدد :1 ، 2

الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1994

.

113 – مجلة ((عالم الفكر)) الكويتية ، مج 4 ، ع 2 ، 1972.

خامسا : المراجع الأجنبية

114- Bencheikh , Jamel Eddine , poétique arabe , precedée d'essai sur un discours critique , Gallimard , Paris, 1989 .

115- Cohen , John , structure du langage poétique , Flamartion , Paris , 1979 .

116 - Chaker , Salem , introduction a la semantique , Alger , Office du publication universitaire .

117 - Morsly , Dalila , introduction a la semiologie Texte – image Alger , Office du publication universitaire .

الملاحق والمحتويات

أولاً : الملاحق :

1 – الدوال الغنائية

2 – الدوال الدرامية

3 – الجداول الإحصائية

4 – ملخص الأطروحة : أ – باللغة العربية

ب – باللغة الفرنسية

ثانيا : فهرس المحتويات

ملخص الأطروحة

أ - باللغة العربية

ب – باللغة الفرنسية

ملخص أطروحة دكتوراه دولة

في الأدب العربي الحديث والمعاصر

الباحث : عزيز لعكايشي – أستاذ مكلف بالدروس – بقسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب واللغات – جامعة قسنطينة .

المشرف : الأستاذ الدكتور: واسيني الأعرج – قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات – جامعة الجزائر .

و أستاذ كرسي بجامعة السوربون - باريس

عنوان الأطروحة : تطور الصورة عند رواد الشعر الحر ، دراسة في البناء و التعبير

نازك الملائكة ، بدر شاكر السياب ، عبد الوهاب البياتي " نموذجا"

الأشكالية والمنهج : تعالج الأطروحة التطور البنائي والتعبيري
للصورة عند رواد الشعر الحر ، وتسعى إلى تجلية ما هو ثابت ومتحول
بين الشعراء الرواد الثلاثة ، وفي الوقت نفسه ما هو متغير منفرد لكل شاعر
آخذة متناولة من التمايز والخصوصية في الشعر والرائدية التعبيرية في
شعرهم من الايام بروز حجم الاستجابة لهذا الشعر والتأثير ، وتيرة
سيرها في الريادة الشعرية لهذا الشعر ، في تكاملات البداية من التأسيس
الحقيقي ثم السريع كما تبينه الدوائر البيانية المرفقة بهذه الأطروحة .

أما المنهج فيبدو متمثلاً في الإطار منهجي تحليلي نقدي ، يعنى
بالرصد الدقيق للصورة التعبيرية في حركتها وبنائها وفي صيغها التطويرية
المتعددة ، دون إقحام لفكر مسبق ، إلا ما يفرضه السياق الشعري ، وهو
منهج فيما يتعلق منه بالكشف عن الخصائص التعبيرية المرئية ، التي
تعددت عند الرواد بتعدد الواقع الوجداني والفكري للرواد ، ومدى قدرتهم
على الاستجابة الفنية البطيئة أو السريعة لهذا التناول النفسي والفني.

مكونات الأطروحة ومحتواها :

لقد بدا لي أن هذه الأطروحة من المناسب تقسيمها – بعد مقدمة
نظرية ومنهجية - إلى ثمانية فصول متكاملة ومتوازنة ، ثم ملحق يتضمن
على مجموعة من الجداول والدوائر البيانية .

ƽكاǉƽ الحديث ƽي الƮ ƽ ý ǆالǆو ý ƮǕƸ المƴƴƦƾ المƤƺرة ƽي الǆكاƮǉý
التعبيرية لƪ Ʈ ورة وƤǔƽƸ للƤرƟ اƴƴƦلا ǆ السائد ǆ اƸƮتبرƴƴا الƮ ورة ركƴƴا
ƪساسيا ƽي البƴƴاƦǉ الغƴƴائي الƽاتي ǆ والدرامي الموǉƸƴوƸي معا .

ƭƺم Ƥ Ʈ Ʈ ت الƮƽ ý ƮƸ الƦƴƴاني للحديث ǆƸ التحوǆت الƽƴƴية لƪ Ʈ ورة
وبيƴƴات كيƸ ƤƺƤتƤرت ƮƤƸƤƴƴƺ الƴƦاة التعبيرية بمƤتƸ المƴƴاƦƴƴƺ الƦƴƴƽية الجديدة ǆ
وما جد ƽيها مƪ تغيير ƽي المƽهوم والوƤƽيƽة ǆ وما Ƥرƪ ƸƮƸ ƪ بƴƴيتها مƪ
اǆتساƿ والƮموý ǆ ƪƸ ƪƪ ƮاƮرت Ʈ بكة تاƴƴلية موسعة ǆ مرتبƤة بالتغيرات
التاƴƴلية المعاƮ رة ǆ وǆ تƴƴتمي ƸƮ ƪƸ مجاý معرƽي واحد .

ƪما الƮ ƽ ý ƮƸ الƦƴƦالث ƽاد جاƟ الحديث ƽيƪƪ ƸƮƸ اǆس Ʃ الƴƴƽارية
لƴƺǆكاƮƪƪ ý البƴƴائية لƪ Ʈ ورة ǆ وبيƴƴات ƪƪ التƮكيليƪ التعبيريية ǆ الƽاتي
والموƸƴوƸي الدرامي ǆ يتوƽراƪƪ ƸƮƸ ƮƸƸ ƽ رƴƴية ƭابتة ǆ وƤرĂ متغيرة .

ƭƺم جاƟ الƮ ƽ ǔƪ الرابƴƴع والƤاƴƤم Ʃ بعد ƪƪƪ تحليǆ ودراسة للتƮكيý اǆساسي
اǆو ý بƮ يغƪƪ الƽرƸية ǆ ƽجاƟ الƮ ƽ ý الرابƴƴع ƪ ƮƪƤ بالتƮكيý الƽاتي البسيƤ ǆ
والƮ ƽ ý ƪƤاƴƤم Ʃ يƮتمý ƸƮƸ المعاد .

ƪما الƮ ƽ ǔƪ السادƩ والسابƴƴع ǆ ƽاد جاƟ الحديث ƽيهما ƪƪƪƸƮ ƪƸ
التƮكيý الƦƴƴاني اǆساسي بƤƮكاƪƪ الƽرƸية البسيƤة والمعادة .

ƽي حيƪ Ƥ Ʈ Ʈ ت الƮ ƽ ý الƦƴƦامƪ واǆƤير للتƤور الƽƴƴي ƸƴƴƸاد الرواد مƪ
Ƥǔý ر Ʈ د العǆقة التƤورية بيƪ ǆكاƮ ý البƴƴائية التي وردت ƽي
الƮ و ý السابƴƴة وتƤƺƴƺيراتها ƸƮ ƤƴƤور الموƸ ƪƸ الƴƴƽسي والƽكر ǆ ƽي Ʈعر
الرواد .

وƽيما يتعلƿ بالƤاتمة ǆ ƽاد جاƟت تاريرا ورƮ دا للمسار الƽƴƴي العام لتƤور
الƮ ورة مƪ حيث البƴƴاƟ والتعبير ǆ ƸƮبر الƤريƤة الƮعرية ǆ وبالتالي ƽهي
ƴǉƴƽة للبحث وليست تƤƮيƪ ƪ .

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue et de Lettres Arabes
Université d'Alger

Evolution de l'image chez les pionniers de la poésie libre

Etude de la structure et l' expression
Nazek el Malaika , Badr Chaker Sayeb , Abd-el-Wahab el Bayati (exemple)

Thèse de doctorat d'état en littérature arabe moderne et contemporaine

Rédigé par : **AZIZ LAKKAICHI.**

Sous la direction du . Pr . Dr . WASSINI LAAREDJ

Année Universitaire 2001- 2002

Résumé de thèse de doctorat d'état

Chercheur de thèse : AZIZ LAKKAICHI
Chargé de cours au département de langue Arabe, faculté de lettre. Université de Constantine.

Directeur de thèse : WASSINI LAAREDJ
Professeur . Dr. au département de langue Arabe Faculté de lettre. Université d' Alger.
Professeur de chaise . Université du Sorbonne . Paris.

Intitulé de thèse : Evolution de l'image chez les pionniers de la poésie libre .
Etude de la structure et l'expression .
Exemples de : Nazek el Malaika , Badr Chaker el Sayeb, Abd el Wahab- el-Bayati.

Problématique et méthode : cette thèse traite l'évolution structurale et expressive dans l'image chez les pionniers de la poésie libre , et essaie de dévoiler ce qui est constant commun chez ces trois pionniers et ce qui est variable et ouvert sur des horizons différents sur la base de singularité dans les formules et les formes d 'expressions dans leur poésie, ainsi que la constatation du degré de leurs attitudes en vers ces formes et formules dans la configuration poétique et de ces poètes , et sa cadence de représentation , comme il est déduit dans son mouvement qui a commencé lentement et progressivement jusqu'à atteindre un degré d'accélération comme il est expliqué par les tableaux graphiques .

Quant a la méthode , il s 'agit d'une méthode descriptive analytique et critique qui s 'intéresse à la recherche exhaustive du phénomène expressif dans son mouvement et sa construction et dans ces différentes formules de description , tout cela sans parti pris à l'expression de ce qu'impose le contexte poétique . Cette méthode me paraît apte à révéler les formes souples de l'expression dont les éléments se multiplient selon l'état affectif et la pensée de ces pionniers et leur réaction lente ou de vitesse à cette diversité culturelle et psychique .

Glossaire

Il m' est paru convenable de répartir la thèse en une introduction Théorique méthodologique et huits chapitres complémentaire et une conclusion et un annexe contenant un ensemble de tableaux et fonctions graphiques .

- Dans le premier chapitre j 'évoque les sources qui ont influées sur les formes expressives de l'image et contre l'avis critique répondu . J'ai considéré l'image comme point cardinal dans la structure subjective et la structure dramatique objective .

- Le deuxième chapitre concerne les transformations artistiques de l'image et comment cet outil d 'expression a subit l'influence des différentes sources , touchant à son essence et sa fonction ainsi que l'élargissement et la globalité de l'image au point où elle est devenue un réseau technique lié aux transformations techniques et n'appartenant pas à un seul champ de connaissance .

- Dans le troisième chapitre , j 'ai évoqué les fondements théoriques des formes de structures de l'image et j'ai démontré que les deux formulations subjectives et objectives contiennent des éléments artistiques constants et d'autres variables .

- Le quatrième et le cinquième chapitres comprennent une étude et une analyse de la première formulation principale avec ses formules secondaires ainsi le quatrième chapitre traite la formulation subjective simple quant au cinquième chapitr il traite la formulation complexe .

- Dans le sixième et le septième chapitres est évoquée la deuxième formulation principale avec ses formes secondaires simples et complexes .

- Le huitième chapitre a été destine à l 'évolution artistique chez les pionniers à travers la relation entre l 'évolution des formes structurales évoquée dans les chapitres précédants et leur impact sur l'évolution psychique des pionniers ainsi que sur leur mode de pensée .

La conclusion, enfin, est une constatation du cheminement général de l 'évolution de l'image poétique à travers sa structuration et son expression dans la grille poétique chose qui ajoute un plus à la thèse et qui ne représente pas un simple résumé de cette dernière .

فهرس المحتويات

المحتويات